المسرح العربي
التميز والإبداع

مهد المسرح في الوطن العربي طريقه برؤى إبداعية متميزة، وتعرف الناس إلى دوره التنويري وآمنوا برسالته الحضارية والإنسانية، واستطاع على مدار مساراته أن يرتقي بخصوصيته وهويته، وأن يواكب الحراك الثقافي والإبداعي، ويسهم في انفتاح الفنون على بعضها ، وفي الحفر عميقاً في جذع الرؤية المستقبلية، كما استطاع أن يلعب دوراً مهماً في التحولات الكبرى، وأن يؤطر لصورة نابضة بالجمال والحياة أوصلته إلى خشبات المسارح العالمية.

اعتمد المسرح العربي في بداياته على الاقتباس، والتأثر بالكتابات المسرحية الغربية كخطوة أولى لتثبيت دعائمه، واستمر ذلك لفترة بالتوازي مع مبادرات فردية مثابرة سخرت نفسها وحياتها في التأسيس لنهضة مسرحية، لا تقل أهمية عن مثيلاتها في العالم، ونجحت في تخطي الكثير من العقبات التي واجهتها، إذ إن اعتمادها على الجهود الذاتية جعلها تثبت نفسها وتفرض حضورها، لكن على الرغم من أهمية هذه الجهود، كان لا بد من احتضان مؤسساتي يحفظ لها تاريخها وصيرورتها، وجرى بالفعل في أكثر من بلد

استطاعت الشارقة أن تؤسس قاعدة متميزة في التعبير عن الرؤية المسرحية العربية

عربي التنبه إلى هذا الأمر وتقديم الرعاية الكاملة للمسرح، خصوصاً أن أي تطور أو ازدهار لا يمكن أن يتحقق، من دون الالتفات إلى الثقافة كمصدر قوة ووقاية من الكثير من المشكلات، وكان للمسرح والمسرحيين اليد في تعدي الحواجز والارتقاء بالإنسان والدفاع عن الحقوق الإنسانية.

اعتمد الجيل الأول من مؤسسي المسرح العربي على فكرة المحاكاة والانفعال لأرسطو على خشبة المسرح، وتم تجسيد القضايا العربية بشكل درامي وتراجيدي، وطرح أسئلة مسكونة بالأحلام، وقد قدم أشكالاً تعبيرية أكثر تفرداً وجرأة تنبض بالعشق وتعانق الحياة، حيث وجد أهل المسرح العرب متنفساً للتعبير عن قضاياهم ومكاناً خاصاً لإيصال أصواتهم بحرية، وإشراك الجمهور في الحراك الاجتماعي، وفي مرحلة لاحقة أعجبوا بالمدرسة الـ(بريختية)، وتحول المسرح إلى مسرح نقدي، يرسم رؤية واضحة لواقع المجتمع برؤية مستقبلية، حيث بدأ يتجلى الإبداع المسرحي الحقيقي، مع تسليط الضوء على المواهب المسرحية؛ كتابة وإخراجاً وتمثيلاً، وبات المسرح يمارس دوره النهضوي، من خلال طرح أسئلة جديدة في إطار حضور متميز للتجريب في العملية المسرحية، وقد تشكلت نواة حقيقية للمسرح العربي، وأخذت تكبر مع انطلاقة المهرجانات والأيام والمسابقات المسرحية بشكل متواصل، ووجود أشخاص مسؤولين وحريصين على صون المسرح

اعتمد المسرح العربي في بداياته الاقتباس عن المسرح الغربي قبل أن يخوض غمار التراث

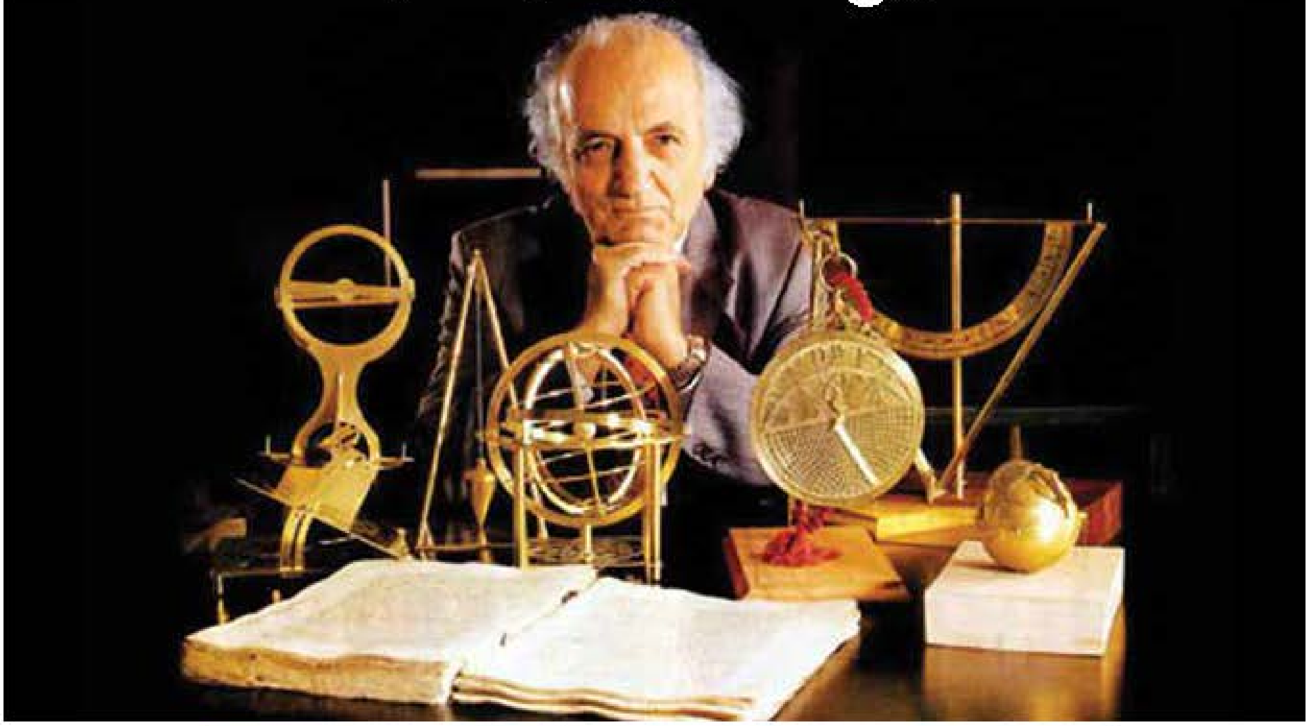
ودعمه بشتى الطرق والوسائل، خصوصاً في مجال التعليم، حيث جرى نقل المسرح إلى الناس بدلاً من ذهابهم إليه، كما فعلت مدينة الشارقة ومؤسساتها المعنية بالمسرح، والتي عبرت بالمسرح من مرحلة القلق إلى الثبات، ومن المباشرة إلى الاكتشاف والبحث، ومن الارتجال إلى الإبداع والفعل، واستطاعت الشارقة أن تؤسس لطريقة متميزة في التعبير عن الرؤية المسرحية، من خلال المشهد المسرحي طوال أيام السنة، وفي مقدمته أيام الشارقة المسرحية التي نجحت في أن تمسرح الحياة عبر توظيف الموروث والتعامل معه إبداعياً، من دون الابتعاد عن مواكبة العصر ومتغيراته، في سعي جاد نحو ترسيخ الهوية والشخصية العربية الإسلامية مسرحياً.

وهذا ما لمسناه في عروض مهرجان أيام الشارقة المسرحية في دورته الـ(٢٩)، حيث لامست العروض إلى جانب التراث الحياة المعاصرة وإشكالياتها التي نعيشها بجمالية لم تكتف بأن يكون الإبداع مرآة عاكسة للواقع، بل إعادة صياغة هذا الواقع بوعي وجمالية.

عالم ورائد في تاريخ العلوم

فؤاد سيزكين

مؤرخ الحضارة الإسلامية





خلف محمود أبوزيد

يعد المؤرخ الألماني والتركي الشهير البروفيسور فؤاد سيزكين عالماً ورائداً في تاريخ العلوم العربية والإسلامية، فقد ألف العديد من الكتب والموسوعات الضخمة، التي أرخت لمسيرة العلم والحضارة الإسلامية، وقد ولد البروفيسور سيزكين في مدينة إسطنبول بتركيا عام (١٩٢٤م)، وحصل على درجة الماجستير عام (١٩٤٧م)، في أقسام الشرقيات والرياضيات والدراسات الرومانية من جامعة إسطنبول، كما تعلم اللغة العربية وأجادها ثم سافر بعد ذلك إلى ألمانيا، واتخذها موطناً له.

وهناك انهمك في دراسة التراث العربي وتاريخ العلوم عند العرب، وكان من ثمار ذلك إعداد رسالة دكتوراه في تاريخ العلوم العربية، في جامعة فرانكفورت الألمانية، والتي أصبح أستاذاً بها بعد ذلك يدرس تاريخ العلوم الطبيعية والعربية، وظل بها حتى سنة (١٩٩٠)، وقد زار فؤاد سيزكين العديد من الدول العربية، وقدم خلال هذه الزيارات مجموعة من المحاضرات القيمة، التي تناولت قضايا تراثية كبرى، تمثلت في ضبط منهجية البحث في مجال التراث العربي، وأهمية الإسناد في العلوم العربية والإسلامية، كما تطرق خلال هذه المحاضرات إلى إسهامات العلماء المسلمين العرب في تطوير العلوم، خاصة في الطب والكيمياء والرياضيات وعلم الفلك، كما درس أيضاً تأثيرات التراث العربي العلمي في أوروبا، وبين دوره في الإقلاع الحضاري الغربي، ثم تطرق إلى مناقشة قضايا فكرية لها صلة بالواقع العربي والإسلامي المعاصر، من خلال مناقشة أسباب ركود الثقافة الإسلامية، واقتراح العوامل المساعدة على النهوض والتطور، وقد جمع

انهمك في دراسة التراث العربي وتاريخ العلوم عند العرب وأسهم في ضبط منهجية البحث في التراث

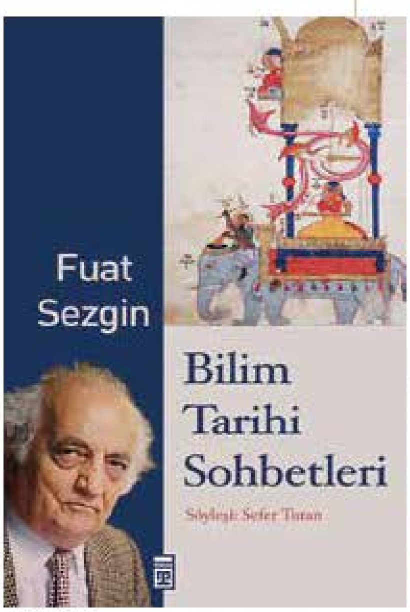

كارل بروكلمان

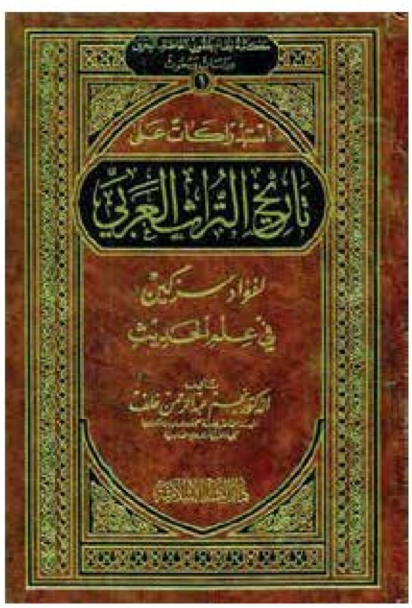
الدكتور سيزكين هذه المحاضرات في كتاب نشر عام (١٩٨٤م) تحت عنوان «محاضرات في تاريخ العلوم العربية والإسلامية»، كما كان الدكتور سيزكين صاحب منهجية في التعامل مع التراث العربي والإسلامي، وقد أقام هذه المنهجية على مبادئ ومرتكزات فكرية تؤصل لبنية هذا التراث ووحدته ككل لا يتجزأ في السياق التاريخي والحضاري الشامل، وتمهد لبلورته وصياغته ونشره باللغات الحية للتعريف به، والحث على دراسته والوقوف على حقيقة دوره التنويري، في مسيرة الحضارة الإنسانية، وكان يرى أن تحقيق ذلك يحتاج إلى التمكن من لغات مختلفة للإحاطة بمصادر التراث المتنوعة، والحصول عليها من مظانها المتناثرة في أنحاء العالم.

كما حرص الدكتور سيزكين على توضيح رأيه في الاستشراق والمستشرقين، وحدد موقفهم من التراث العربي، بعد أن صنفهم إلى قسمين: جاحد ومنصف، وللمفكر والمؤرخ العلمي فؤاد سيزكين العديد من المصنفات العلمية المهمة في تاريخ العلوم العربية والإسلامية، وتأتي في مقدمة هذه المؤلفات، موسوعة تاريخ التراث العربي، والذي شرع في جمع مادته منذ عام (١٩٤٧م)، بهدف وضع مستدرك لكتاب تاريخ الأدب العربي لصاحبه المستشرق الألماني كارل بروكلمان، غير أنه وجد مصادر ومخطوطات كبيرة فاقت تصوراته وتجاوزت أمنياته، ففكر في الاشتغال بمشروع علمي جديد، فقد جمع المخطوطات العربية المتفرقة في المكتبات الخاصة والعامة، في الشرق والغرب بنسخها وقام بترجمتها إلى اللغة الألمانية، ثم نشرها في أجمل صورها، حيث أرخ سيزكين في هذا المؤلف الفريد للعطاء الإسلامي في مختلف الآداب والعلوم، ولم يترك فرعاً من فروع المعرفة التي اشتغل بها المسلمون إلا وكتب عنه، ذلك أن التطور العلمي عند المسلمين كما قال سيزكين لا يتوقف عند بعض فروع العلم، بل إنه شمل جميع نواحي العلوم، تبعاً لقانون تطور العلوم، أي لا يمكن أن يتطور العلم من ناحية معينة، دون أن يواكبه تطور في النواحي الأخرى من العلوم، ومن هذا المنطلق نشر سيزكين موسوعته في تاريخ التراث العربي في (١٢) مجلداً، شملت كثيراً من الاختراعات والاكتشافات والإبداعات التي أنتجها العلماء المسلمون، وقد قسمها حسب التخصصات العلمية من العلوم القرآنية وعلم الحديث والتاريخ والفقه وعلم الكلام والشعر العربي والطب والصيدلة والبيطرة وعلم الحيوان والكيمياء والزراعة والنبات وعلم الرياضيات والفلك، وجعل الجزء الأخير من هذه الموسوعة مدخلاً إلى العلوم العربية والإسلامية فعالج نشأة تلك العلوم وتطورها ومكانتها في تاريخ العلوم المعاصرة، وتناول بالنقد والأمانة والتطور والإنصاف عند العلماء المسلمين، مقارناً بينهم وبين الإغريق واللاتينيين في تلك المبادئ، كما تناول أثر العلوم العربية والإسلامية في

وضح رأيه في الاستشراق والمستشرقين وصنفهم حسب موقفهم من التراث العربي

قدم التراث كوحدة متكاملة لا تتجزأ في السياق التاريخي والحضاري الشامل





من مؤلفاته



فؤاد سيزكين

العلوم بأوروبا في جميع النواحي، إلى جانب هذا العمل الضخم ترك الدكتور فؤاد سيزكين العديد من المؤلفات الأخرى التي لا تقل أهمية عن موسوعة تاريخ العلوم عند العرب، نذكر من هذه المؤلفات ببليوجرافيا الدراسات العربية والإسلامية في المنطقة الناطقة بالألمانية، وقد صدر على مرحلتين، المرحلة الأولى صدرت في (٢٢) مجلداً، والثانية في ثمانية مجلدات، مجلة تاريخ العلوم العربية والإسلامية، لنشر دراسات سيزكين وغيره من علماء معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية بجامعة فرانكفورت، وموسوعة العلم والتقنية في الإسلام والتي تقع في خمسة مجلدات، وصدرت بالألمانية والفرنسية والتركية والعربية، مجموعة دراسات المؤرخ الألماني الهادر فايدمان في ثلاثة مجلدات كبيرة، وإلى جانب هذه المؤلفات المهمة يعد الدكتور فؤاد سيزكين، مؤسس معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية في فرانكفورت، حيث سعى إلى تحقيق هذا الحلم الكبير بجمع التبرعات من الدول العربية بعد أن عجز بمفرده، أو اعتماداً على تمويل الجامعة الألمانية، وقد بلغت تكلفت إنشاء هذا الصرح العلمي حينذاك سبعة ملايين ونصف المليون مارك ألماني، وقد تم افتتاح هذا الصرح العلمي الكبير عام (١٩٨٢)، ولايزال قائماً حتى اليوم، يحقق إنجازات علمية كبيرة، حيث يضم المعهد مكتبة تحتوي على الآلاف من الكتب والمؤلفات والمئات من المخطوطات النادرة، ويشتمل أيضاً على متحف تعرض فيه أجهزة علمية قديمة، صنعها علماء المعهد مستلهمين أشكالها من تراثنا الحضاري، خاصة في مجالات الطب وعلم الفلك وعلم الخرائط، وقد حصل البروفيسور سيزكين، على العديد من الأوسمة والجوائز منها وسام الشرف التقديري الكبير من جمهورية ألمانيا الاتحادية، وميدالية جوته من مدينة فرانكفورت، والجائزة الرئاسية الكبرى للثقافة والفنون بتركيا، إضافة إلى أنه أول فائز بجائزة الملك فيصل العالمية في الدراسات الإسلامية، وقد رحل عن عالمنا في شهر يونيو من عام (٢٠١٨م) في مدينة إسطنبول التركية عن عمر ناهز (٩٤) عاماً، بعد رحلة طويلة وحافلة في خدمة العلوم العربية والإسلامية.

أسس معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية في فرانكفورت الألمانية



مدينة فرانكفورت



رياض توفيق

لعشاق الحياة في قلب التاريخ

فندقة الآثار الإسلامية

علماء الآثار الإسلامية يشغلهم الآن في القاهرة تنفيذ فكرة نجحت دول مثل إسبانيا والأندلس والمغرب في تحقيقها، بأن تفتح العاصمة المصرية قلبها الزاخر بعبق التاريخ ومنشآتها الإسلامية العريقة، وتحول تحفها النادرة إلى مواقع جذب سياحي بتحويل بعضها إلى فنادق أثرية لإقامة السائح الأجنبي فقط، الذي يذوب عشقاً بالتاريخ وآثاره.

إن القاهرة التاريخية تعني الكيان الذي يضم الآثار والمباني السكنية المفعمة بالحياة والسكان، حيث تمتزج معاً في تآلف وهي في قلب العاصمة، فهي تحتل (٨٧,٣) كيلو متر مربع من النسيج الحضري، وتضم هذه المساحة (٣١٣) أثراً مسجلاً يحدها باب الفتوح شمالاً وجامع ابن طولون جنوباً وشارع بورسعيد غرباً وطريق صلاح سالم شرقاً.

وتزخر القاهرة التاريخية بالعديد من الأصول والعناصر التي تسمح بالاستثمار على عدة مستويات، واستغلال الوكالات والخانات، حيث كانت الوكالة في العصر الماضي تستخدم لاستضافة التجار غير المقيمين، وتسهيل عقد صفقاتهم التجارية واستخدامها كوحدات فندقية، ولن يجد السائح أجمل من المباني التراثية والتاريخية ليقيم فيها مدة وجوده في القاهرة ليستمتع بعبق التاريخ وسحر الشرق، فهي عناصر جذب شديدة للأجانب.

ومن الأماكن التي تضمها منطقة القاهرة التاريخية ويمكن طرحها للاستثمار: (وكالة أودة باشا) في حي الجمالية، وهي نموذج فريد وواحدة من أعظم الوكالات، وتحتل مسطحاً كبيراً حيث تتكون من (٥٥) وحدة يمكن استغلالها كوحدات فندقية، و(٢٦) محلاً، وموقعها الفريد بالجمالية وسط منطقة زاخرة بالآثار والتحف الإسلامية سوف تمنح السائح موقعاً يتعايش فيه مع هذه الآثار، وأيضاً الحياة اليومية للبشر، فمازالت التقاليد والعادات الإسلامية متأصلة في سكان المنطقة. و(وكالة بازرعة) في الجمالية وتضم عدداً من الغرف التي يمكن توظيفها كأجنحة فندقية. و(وكالة جمال الدين الذهبي) في شارع المقاصيص المتفرع من شارع المعز لدين الله، وهي بين عدة آثار متنوعة وأمام منطقة خان الخليلي التي تزخر بالسحر والجمال. و(وكالة الشرايبي) بمنطقة الأزهر بالغورية، وهي تضم طابقين وصحنين أوسطين وفراغات من الممكن استغلالها وإعادة توظيفها لخدمة السياحة بالمنطقة. و(خان الزراكشة)، وهو في الأصل مصمم كفندق فيه من الأجنحة الفندقية ما يزيد على (٢٦) وحدة، كما يمكن تجهيزه بخدمات فندقة ليكون منشأة فندقية على مستوى متميز. و(منطقة باب زويلة) وهي تحتوي على مجموعة أثرية خلابة و(وكالة وقف رضوان)، ومن الممكن إعادة توظيفها لتكون فندقاً كبيراً بمنطقة تعد من أهم المزارات السياحية التسويقية في القاهرة، وسوف تجذب هذه المنطقة بالذات الأفواج السياحية بشكل هائل. و(وكالة قايتباي) بباب النصر من الممكن إعادة توظيفها واستغلالها كفندق سياحي يضم بين جنباته (٣٢) وحدة فندقية، إضافة إلى استغلال صحن الوكالة.

وبجانب الوكالات التي تصلح للاستغلال الفندقي، فإن هناك مجموعة هائلة من البيوت والقصور الأثرية النادرة تم ترميمها واستثمارها كمراكز للإبداع، وبعضها الآخر كمتاحف، وعلى سبيل الحصر: (منزل السناري) بالسيدة زينب، كان سكناً لعلماء الحملة الفرنسية، وكان يطلق عليه المجمع المصري العلمي ويتميز المنزل بـ (التختبوش) والمقعد والقاعة الكبرى والحمام، وجميعها عناصر إسلامية. و(منزل أحمد كتخدا الرزاز) بشارع سوق السلاح بمنطقة الدرب الأحمر. و(منزل علي لبيب) بحارة درب اللبانة مواجه لجامع السلطان حسن الرفاعي، يتكون المنزل من فناءين وتختبوش وقاعة سفلية وعلوية، وللمنزل واجهة جميلة فيها مشربيات من الخشب المخروط، ويتكون من ثماني عشرة شقة، أجملها شقة المعماري الكبير حسن فتحي وقاعة الأمير صدر الدين آغا خان، وقد تقرر إعداده كبيت للفنانين. و(قصر الأمير بشتاك) بدرب قرمز المتفرع من شارع المعز لدين الله بالنحاسين، ويتكون من مدخل يفضي إلى ساحة سماوية مستطيلة بناحيتها الغربية، مدخل نصل منه إلى ممر طولي يفتح على قاعة كبيرة (الإصطبل)، وفي الناحية الشمالية سلم حجري نصعد منه إلى القاعة الرئيسية (السلاملك) يعلوه الحرملك. و(منزل زينب خاتون) ويقع في عطفة الأزهري شارع الإمام محمود عبده خلف الجامع الأزهر. و(منزل وقف الشيخ السادات) يقع بعطفة السادات في حي السيدة زينب ويتكون من صحن سماوي تشغل ناحيته الشمالية قاعة (أم الأفراح)، يجاورها التختبوش، وتشغل الطابق العلوي قاعة كبيرة وحجرتان تطلان على الخارج بمشربيات من الخشب المخروط غاية في الدقة والجمال.

تجربة نجحت في إسبانيا والأندلس والمغرب عندما حولت تحفها النادرة إلى مواقع جذب سياحي



نقلوا إضافاتهم الأصيلة إلى الغرب

الفيزياء.. والعِلمُ العربي في عصور التنوير



يقظان مصطفى

تناولنا في كتابات سابقة موضوع (العلم العربي وعصور التنوير)، وذكرنا أن دراسته تسهم بتثبيت وقائع تاريخ كلٍّ من الفروع العلمية التي كانت محل اهتمام العرب والمسلمين في عصور ازدهارهم وإشعاع نورهم من (٧٠٠م إلى ١٦٠٠م)؛ حينما كانت أوروبا تعيش (عصور الظلام). وموضوعنا هذا الذي يتناول مقتطفات من تاريخ (علم الفيزياء)- الضوء خصوصاً- أول تلك الفروع التي ستعرض لها تباعاً..

ونود أن نوضح أولاً أنه صار للعلم العربي بدءاً من القرن التاسع الميلادي، لغة هي العربية؛ كتابةً وتداولاً، بعد ما تبدّى منتجهم في بنىً نظريةٍ غريبة عن حقولها الأساسية؛ إثر الإضافات الأصيلة التي أضافها علماء العرب والمسلمين، ونقلوها إلى أوروبا في العصور الوسطى.

أولاً: علم السكون (الستاتيكا) هو علم سمّاه العرب (علم الحيل)؛ قاصدين بذلك نظرية الآلات البسيطة، وتركيباتها المعقّدة، لتدل على علم الآلات (البارعة).. وأوضحُها الأجهزة المستخدمة لرفع الأثقال وللريّ. وأشهر ما أُلف فيها (كتاب الحيل) لأبناء موسى (القرن ٩)، و(كتاب في معرفة الحيل الهندسية) للجزري (ق ١٢). أما ابن سينا فوضع في كتابه (معيار العقل) تصنيفاً للآلات البسيطة: الرافعات، البكرات، ملفافات الرفع، الحزقات (الصامولات).. وتضمنت موسوعة أبي عبدالله الخوارزمي (مفاتيح العلوم) فصلاً كاملاً في الميكانيك؛ فجاءت أكثر المحاولات كمالاً بوصفها الآلات البارعة بأنها: أجهزة لتحريك أحمال ثقيلة ببذل قوى صغيرة.

كذا فعل الخازني في (كتاب الحكمة) الشامل للآلات البسيطة، وتراكيبها.. واضعاً لها رسومات أسهمت أكبر إسهام في تشكّل (علم الميكانيك الصناعي).

ثانياً: مركز الثقل، ظهر مفهوم مركز الثقل، وهو نقطة توازن الجسم، مع أرخميدس. وقد طبق القوهي وابن الهيثم نتائج أرخميدس على أجسام وازنة حقيقية، فصاغا بديهيات رائعة بشأنه؛ محددين هذا المركز نقطةً في الجسم يكون فيها، كما نعلم، مجموع قوى الجاذبية

المؤثرة فيه معدوماً. وإذ حدد الخازني مركز الثقل لمجموعة أجسام مرتبطة بصلابة فيما بينها.. فقد ذهب الأسفزاري أبعد منه، منشئاً نظرية مركز الثقل لنظام من أجسام غير مرتبطة بصلابة فيما بينها، مضيفاً بديهيات تقرن مفهوم مركز الثقل مع مفهوم الثقل بوصفه قوة، ومع فكرة مركز الكون، عبر تجربة متواضعة ترك فيها كراتٍ تتدحرج في وعاء نصف كروي.

ثالثاً: الثقل النوعي، قبل العرب اشتغل على مسألة (الثقل النوعي) للعناصر أرخميدس ومنلاوس السكندري فقط.. أما من علماء العرب فقد اشتغل عليها البيروني والخازني وسند بن علي (ق ٩) ويوحنا بن يوسف (ق ١٠) وأبوالفضل البخاري (ق ١٠) والرازي (ق ١١) وعمر الخيام (ق ١١– ١٢).. وقد توصّل البيروني في مؤلفه (الأثقال النوعية) إلى نتائج تضاهي المعطيات المعتمدة حالياً، وللماء خصوصاً عيّن الفروقات بين أثقاله النوعية في عديد أحواله: بارد، ساخن، مالح، عذب.

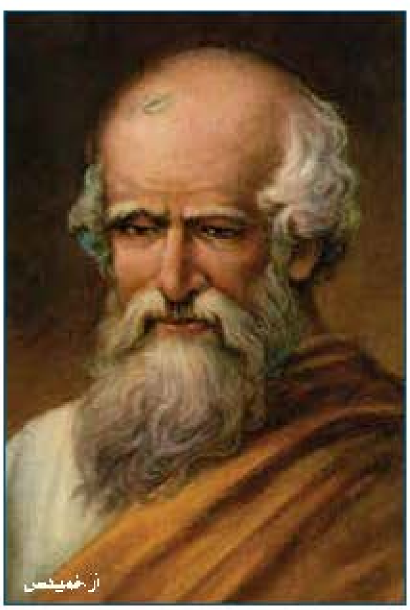
أما عمر الخيام، الشاعر الأشهر، فقد كرّس مؤلَّفاً خاصاً هو (ميزان الحِكَم) لمسألة الثقل النوعي للمعادن ولسبائكها، لتعيينه بالحساب والهندسة و(الجبر والمقابلة)؛ محيلاً المسألة إلى حل معادلة جبرية من الدرجة الأولى؛ بينما الخازني أحال المسألة إلى هندسية صرف، بارعةٍ وفي منتهى الجمال: مفصّلةٍ ومبرهنة بدقة تتيح حتى حل مسائل المزيج.. ويمكن اعتبار (مخططه البياني) نموذجاً أولياً لاستخدام المخططات البيانية في العلوم، وهو يصف في (كتاب الحكمة) الميزان الذي يقيس الوزن في الهواء والوزن في الماء، ويصف موازين مائية لتعيين الثقل النوعي للمعادن ولتركيب السبائك للتحقق من أصالة المعادن والمواد المعدنية ونقائها.

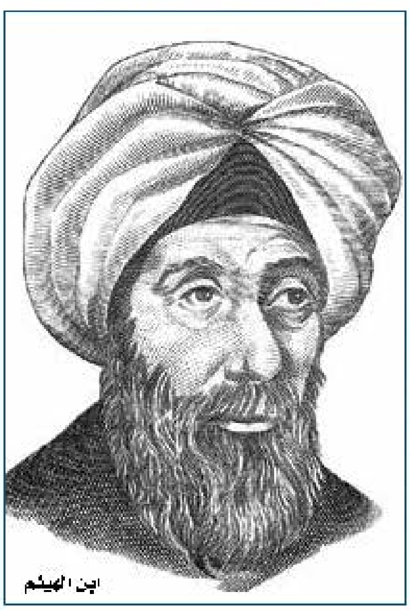
رابعاً: علم المناظر، وبلغة ما بعد القرن التاسع عشر هو: علم (الضوء الهندسي) الكلاسيكي. ونلاحظ أن دافع ازدهار ترجمات النصوص (البصرية) من الهلنستية إلى العربية بدءاً من منتصف القرن التاسع لم يكن مجرد ارتباط بالاهتمامات العلمية والفلسفية فقط، كما حاول بعضهم أن يصوّر ذلك، بل ارتبط بالتطبيقات المرتقبة لها؛ وقد أُستحصلت إثر تلك الترجمات ثورة حقيقية في تاريخ علم المناظر، وفي تاريخ علم الفيزياء عموماً. عالمان عاشا في القرن التاسع قادا البحث في هذا العلم: قسطا بن لوقا وأبو إسحق الكندي؛ فمعهما بزغ فجر البحث البصري والانعكاسي عند العرب. يقول ابن لوقا: (الشعاع البصري، بل كل شعاع، إذا لقي جُرماً صقيلاً انعكس عنه على زوايا متساوية معه).. أي: زاوية الورود تساوي زاوية الانعكاس؛ أما الكندي فبرهن الانتشار المستقيم للضوء، وهذا أساس علم الضوء الهندسي، ودرس المرايا الإهليلجية (القطع مكافئية)، ثم اشتغل على مسألتي الانكسار واللون؛ مفسّراً علة اللون اللا زوردي في السماء بأنه خليط من ظلمتها ومن ضوء الشمس المنعكس على جزيئات الغبار.

ابتكر العرب ما يسمى بـ(علم الحيل) الذي يعتمد على نظرية الآلات وتركيباتها المستخدمة لرفع الأثقال والري وهو علم السكون (الستاتيكا)


الخوارزمي


عمر الخيام


أرخميدس


ابن الهيثم





وقد كان للدكتور رشدي حفني راشد، المحقق العلاّمة الأشهر في تاريخ العلوم العربية، الفضل في اكتشاف فيزيائي ورياضي من الطراز الأول هو (العلاء بن سهل) الذي عاش في النصف الثاني من القرن العاشر، ومعه ظهرت، للمرة الأولى، النظرية الهندسية للعدسات: عنصر الرؤية في النظارات والكاميرات والتلسكوبات والمجاهر.. ومعه أيضاً بدا جلياً أن نظرية انكساريات الضوء ومعرفة قانون سنيلليوس المعروف ليست من نتاج علم أوروبا القرن السادس عشر (!)، بل يرجعان إليه: فلابن سهل أسبقية مطلقة في تعيين شبه ثابتة مميزة لوسط ما، هي مقلوب قرينة الانكسار للوسط بالنسبة إلى الهواء: إنه حقاً قانون سنيلليوس للانكسار، والذي سنقرؤه بعد (٦) قرون.

هذا العالم صاغ أول نظرية هندسية للعدسات اعتماداً على قانوني الانكسار ومبدأ رجوع الضوء؛ لنواكب للمرة الأولى منذ كتاب (المناظر) لبطليموس تقدماً ملموساً في هذا المضمار.. كما كان منظّر علم المخروطيات والمناهج الإسقاطية. وقد ربط هو والقوهي ما بين البحث الهندسي والبحث البصري الفلكي، وتلك كانت ميزة أعمال ذلك العصر الباهر (القرن العاشر).

بعد (٥٠) سنة منه جاء ابن الهيثم فغاب مفهوم الانكساريات كمجرد هندسة للعدسات، وبدت واضحةً ضرورةُ «تفاعل الرياضيات والفيزياء» لدراسة الكواسر والعدسات: محرقة كانت (العدسات)، أو غير محرقة (العين)... متجاوزاً في دراسته المرآة الكروية المحرقة كل الأبحاث من ديوقليس إلى الكندي، مبرزاً فيها ظاهرة الزيغ الكروي.

يقول الدكتور رشدي راشد:

(لقد قام بن الهيثم، المتوفى العام (١٠٤٠م)، بأول إصلاح لعلم المناظر لبطليموس، وكتابه (المناظر) يشمل موضوعات حتى لم يتطرق إليها أسلافه الهلنيستيون اليونان، بل وكان إصلاحاً في الفيزياء عموماً. وفيه أنجز الإصلاحات والإضافات على دراسة كلٍ من المرايا المحرقة والكرات المحرقة والكواسر؛ طارحاً النظرية الهندسية للعدسات، ومفاهيم جديدة تماماً في انكسار الضوء. وعناوين مؤلفاته تدل على الإصلاح الهائل الذي أدخله في علم المناظر، وهي: ضوء القمر، ضوء الكواكب، قوس قزح والهالة، المرايا الكروية المحرقة، مرايا القطع المكافئ المحرقة، الكرة المحرقة، كتاب في صورة الكسوف، نوعية الظلال، مقالة في الضوء.. علاوة على كتابه (المناظر) الذي تُرجم إلى اللاتينية في القرن (١٢)؛ إنه فعلاً برنامج إصلاحي شامل.

وأجرى ابن الهيثم في «المناظر» دراسة تجريبية غاية في الدقة لخصائص الضوء، وهو اعتبره (كياناً فيزيائياً) متميزاً للرؤية. وقدم، في الوقت نفسه، وصفاً واسع التفصيل لتركيب العين، مع دراسة منفصلة لوظيفتها.. ثم دمج هاتين الدراستين في محاولة لشرح الرؤية، بوصفها تَشكُّل صورة في العين واردة من الضوء المبثوث.

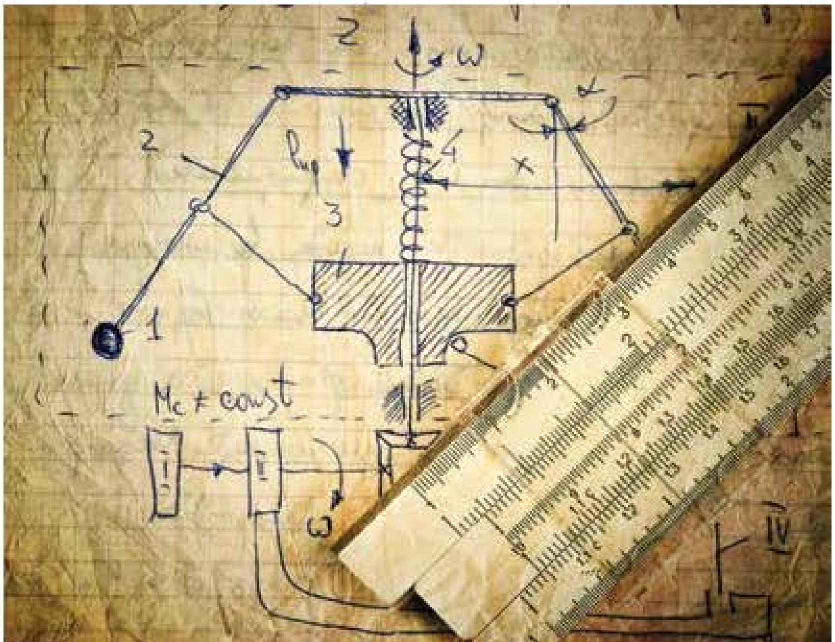
يقول ابن الهيثم في طبيعة الضوء: يتحرك الضوء بسرعة كبيرة جداً، لكنها محدودةٌ، لا لحظيةٌ ولا فجائيةٌ (وهذا هو المبدأ الثاني في النظرية النسبية المقصورة/ الخاصة، لآينشتاين)، وأن هذه السرعة تتأثر بكثافة الوسط الذي يمر فيه: تنقص سرعته عند الانتقال من وسط إلى آخر أعلى كثافة (من الهواء إلى الماء)، والعكس بالعكس؛ مستخدماً هذا المبدأ لدراسة دور الأوساط الشفافة في العين في تشكل الصور.



د. رشدي حفني راشد

(علم المناظر) بزغ من خلاله فجر البحث البصري والانعكاسي ومن خلاله ظهرت للمرة الأولى النظريات الهندسية للعدسات

كتاب ابن الهيثم (المناظر) كان إصلاحاً في الفيزياء والمفاهيم الجديدة في انكسار الضوء



وفي القرنين (١٢، ١٣) استقل علم البصريات الجديد، العربي الصنعة في معظمه، وصارت إحدى سمات أدبه الجديد هي حلّته الرياضية؛ باستدلالاتٍ هندسية لم يكن لها مثيل سابق في تجربة الغرب البصرية. وبوساطة تلك النصوص العربية الأصيلة والنصوص اليونانية المعرّبة، فقد تعلم الغربيون، منذ روجر بيكون (١٢٢٠- ١٢٩٢) كيف يعالجون علم المناظر بطريقة رياضية. وعندما تطرق جوهانس كيبلر إلى مسألة الرؤية في أوائل القرن السابع عشر، فهو ابتدأ حيث كان ابن الهيثم قد توقف.

بعد دراسة ابن الهيثم العدسة الكروية وانتشار الضوء داخل الكاسر الكروي، والتي تعد إحدى قمم البحث البصري الكلاسيكي، دفع كمال الدين الفارسي (١٣١٩)؛ الفيزيائي وأحد علماء الجبر ونظرية الأعداد، الفصول إلى الأمام؛ وهو كان يبحث عن خوارزمية تترجم الارتباط الدالي بين زوايا السقوط وزوايا الانحراف، واستخدمها في أبحاثه الرئيسة حول قوس قزح والهالة؛ مسترجعاً مسألة الإبصار من خلال كرة شفافة. ثم يبدع في نظرية الألوان واضعاً أول تفسير صحيح لتشكل لون قزح.

خامساً: الذرة عند المسلمين والعرب، كان ديمقريطس أول الفلاسفة اليونانيين الذين تحدثوا عن الذرة، وقسم (الوجود الواحد المتصل الثابت المتجانس) الذي قال به بارمينذس من قبله إلى ذرات لا نهائية العدد، منفصل بعضها عن بعض، صُلبةً لا تنقسم وخالدة لا تتغير؛ عالَمُ ذراتٍ قائمٌ على (الانفصال) لا (الاتصال). أما في الإسلام فقد



كتاب الحيل

خاض (المتكلمون) في مسألة الذرة باعتبارها الجوهر الفرد/ الجزء الذي لا يتجزأ. وأول من قال به هو أبو الهذيل العلاف؛ شيخ المعتزلة.. حتى إذا اجتمعت أجزاء ستة منه صارت جسماً؛ فيقبل الأعراض الأخرى مثل الرائحة واللون والطعم، أي تدركه الحواس. وقد انفرد النظام المعتزلي بالقول: (لا جزء إلا وله جزء ولا بعض إلا وله بعض ولا نصف إلا وله نصف.. والجزء جائز تجزئته أبداً). وقد قادتهم (تأملاتهم) للقول بـ(الطفرة): فالجسم قد يطفر من مكانه إلى المكان العاشر من غير المرور بالأمكنة المتوسطة بينهما.. وهو ما يحيلنا لاستحضار نظرية الكمّ/ الكوانتا!!

كما يروى عن المتصوف جلال الدين الرومي قوله: (إذا اطّلعت على الذرة فستجدها عبارة عن شمس تدور وحولها الكواكب والنجوم).. وهذا أيضاً يحيلنا للتصور المعتمد لتركيب الذرة في الفيزياء الحديثة!

إن أروع ما في المرحلة العربية من مغامرة حضارية هو امتداداتها على الصُعُد كافة: مصادرها، وأسسها الفكرية، ومنابع هذه الأسس وبأجناس المشتركين فيها، وبقومياتهم، وبأديان المضطلعين بها، وبتواصلهم.. رابطةً بين القمتين المنفصلتين اللتين حاول الغرب دوماً إرساء وحدانيتهما في العقول قسراً: أولاهما عند اليونان، وثانيتهما مع الغرب الأوروبي، بفجوة تبلغ (١٠٠٠) عام.

د. رشدي حفني اكتشف فضل العلّامة الفيزيائي والرياضي أبو العلاء ابن سهل في تطور نظرية هندسة العدسات

إن أروع ما في المرحلة العربية العلمية وأسسها الفكرية امتدادها على الصعد كافة



د. حاتم الصكر

سوزان ستيتكيفتش
وقراءة منصفة للتراث الشعري العربي

نالت الباحثة سوزان بينكني ستيتكيفتش وزوجها الباحث ياروسلاف ستيتكيفتش، جائزة شخصية العام الثقافية، ضمن جوائز الشيخ زايد للكتاب في دورتها الأخيرة (٢٠١٩).

هنا نعرض لواحد من أهم كتبها حول الشعر العربي وهو (أبو تمام وشعرية العصر العباسي) الصادر عام (١٩٩١) وهو في الأصل رسالتها للدكتوراه في جامعة شيكاغو عام (١٩٨١)، وقد قام بالترجمة وقدم الكتاب الدكتور حسن البنا عزالدين، القاهرة (٢٠٠٨)، لكنه آثر تغيير العنوان بموافقة المؤلفة ليكون (الشعر والشعرية في العصر العباسي- أبو تمام: البديع، قصيدة المدح، الحماسة) وذلك كي يكشف للقارئ من الوهلة الأولى عن المجال الذي يدور الكتاب فيه، ويناقش قضاياه الملحّة، واضعاً أبا تمام منطلقاً أساسياً لهذه المناقشة.

والحقيقة أن قراءة الكتاب بوحي العنوان الأصلي، تضع القارئ في صلب أطروحته وتوجهه؛ ليكون أبو تمام مركز المناقشة وامتداداً لمزايا الشعرية، التي أضافها محصوله الشعري المجدد، من خلال البديع الذي اختارته الكاتبة، مقترباً للدخول إلى عالم أبي تمام الشعري المقلق في عصره، والمتجاوز لمواضعات وتقاليد السائد في زمنه.

يقع الكتاب في ثلاثة أجزاء، تتناول التقليد النقدي العربي والخلاف حول البديع في الأول، وتحلل بصبر وعمق خمس قصائد في المديح لأبي تمام في الجزء الثاني، فيما تخصص الجزء الثالث لدراسة مختارات أبي تمام الشعرية في (ديوان الحماسة) ومنهجه في تلك المختارات، وأهميتها بين المختارات الشعرية العربية.

المدهش في الدراسة هو ربطها بين الظاهرة الفنية المتمثلة في البديع، وبين الظاهرة الثقافية المجسدة في الصلة بين الشاعر والممدوح. لذا؛ لا غرابة أن يكون العنوان الجانبي أو الثانوي للكتاب هو: (أبو تمام: البديع، قصيدة المدح، الحماسة).

ودراسة أبي تمام تفضي إلى إضاءة مناطق الحداثة المعتّم عليها في دراساتنا التقليدية والمهمشة في الكتب النقدية القديمة، التي تناولت تجربة أبي تمام، وأدارت الجدل حول أسلوبه بكونه أراد الاستعارة، فخرج إلى الاستحالة، وبأنه يقول ما لا يفهم، وأنه نبطي يقول بكلامنا ما ليس منه، وسوى ذلك مما هو مدون في المتون النقدية القديمة.

ويبلغ الإخلاص لتجربة أبي تمام الحداثية حداً أن المؤلفة ترد على تلك الآراء، وتصحح منظورها لشعر أبي تمام، وتبين خطأها في قراءة أبي تمام، لأن تلك الآراء متأتية من سلطة التقليد ورفض الابتكار غالباً، وها هي تناقش (الآمدي) صاحب (الموازنة بين أبي تمام والبحتري) الذي يتهم أبا تمام بالجهل بالخيل حين جعلها تلوك الشكيم في مكرّ الحرب، وهي عنده لا تفعل ذلك إلا واقفة وليس في حومة الحرب. فترى المؤلفة أن الآمدي لم يلتفت إلى المجاز الذي يناظر فيه أبو تمام بين الحرب التي تلوك الخيل في الشطر الأول، والشكيم الذي تلوكه الخيل، وهو ما أسقطه تفسير الآمدي المعتمد على المتون الحرفية لا الفضاءات المجازية.

كما ترد على اتهامات الآمدي لأبي تمام بالسرقة من سابقيه، وتمثل لذلك باتهام الآمدي لأبي تمام بسرقة استهلال قصيدته الشهيرة: (السيف أصدق إنباء من الكتب)، من قول الكميت الأكبر: (محا السيف ما قال ابن دارة أجمعا)، وتعلق على ذلك بالقول إن الأصل يبدو شاحباً إزاء توسيع أبي تمام للمعنى وتطويره خلال القصيدة كلها، وهكذا ترد على ما رآه الآمدي، أخطاء لغوية أو تصويرية في شعر أبي تمام، مبرراً ذلك بأنه (يريد أن يبتدع فيقع في الخطأ) وبذا تقدم سوزان ستيتكيفتش مثالاً لقراءة فنية ترصد التأويلات الممكنة، التي لم يستطع الآمدي أن يراها لأنه (عاجز عن تناول

مفهوم القصيدة بما هي شكل أدبي متكامل.. وغير قادر على التعامل مع أي تجديد في هذا الشكل)، وتكون أكثر إخلاصاً للعبقرية الشعرية والمخيال المولّد للصور والاستعارات في شعر أبي تمام من ناقديه التقليديين، الذين تذكر منهم ابن المعتز والآمدي والجرجاني صاحب (الوساطة)، وتناقشهم باستفاضة وصبر ودقة علمية ولغوية، منتصرة عبر الانحياز لشاعرية أبي تمام إلى الحداثة، التي دشنها شعراء البديع العباسيون وطورها المتنبي ومدرسته من بعد.

واستمرت تلك القراءة للأسف في كتابات الباحثين المعاصرين، كقول طه حسين إن أبا تمام بحدة ذكائه، اضطر إلى ألوان من الإغراب في المعاني وفي الألفاظ معاً.

سنقف مع تحليلات المؤلفة لقصائد المديح على ما تسميه تطوير الشعر السياسي، وإعلاء هذا الفن بالبديع الذي عرف به أبو تمام كما في قوله (والعيش غض والزمان غلام) فكرّس بذلك تخييلاته التي تقرن الحسي بالمعنوي والمادي بالروحي، وهو ما لم يألفه الشعر التقليدي، وما رفضه النقاد النسقيون، كما رفضوا استعاراته وتشبيهاته للأخلاق بالخضرة، والكلام بنوار الشجر، والشتاء بالبعير وسواها.

أما في دراسة (ديوان الحماسة) وهي المختارات الشعرية التي وضعها أبو تمام، فسنعثر على رؤية متقدمة تشخصها المؤلفة. وترى أن ثمة خطأً شائعاً في قراءتها، فقد (تناولها النقاد طبقاً للمقاييس والمعايير الخاصة باختيارات اللغويين التسجيلية والتوثيقية) وهو (ما حال بين هؤلاء النقاد والتقدير السليم والمقنع لها) فيما ترى أن ديوان الحماسة (عبارة عن خطاب شعري وتأويلي، أي أنه تفسير الشاعر لماضيه الأدبي) وقراءة أبي تمام للتراث الشعري بهذه الطريقة، التي رسخها لما له من حس فني راقٍ يعكس ما تسميه المؤلفة (فهم الشعر لا من حيث هو صور ومعانٍ شعرية محدّدة، وإنما من حيث هو نظام مولّد للقيم والأفكار.. على نحو مجازي وجدلي). لذا وصفت المختارات بأنها (مثل معرض للصور.. وأقرب إلى فسيفساء مكوَّنةٍ من قطع متناثرة من الشذرات الشعرية إلى مواقف وعلاقات واختلافات في النغمة والموضوع وتصنيفات فرعية للتقليد الأدبي الشامل). ولهذا لم يراعِ مثلاً الترتيب التاريخي للمختارات، ولم يُكثر من أشعار المشهورين، كما أفرد أبواباً للمهمشين كالصعاليك والعشاق والشيَب.

وتفاضل بينها وبين اختيارات البحتري، فتتوصل إلى أن مختارات أبي تمام أفضل (لأنها تعبر عن الإجماع الأدبي لعصره أكثر من البحتري)، وهذا الاجتهاد يضاف إلى ما يعرف من مزايا لمختارات أبي تمام، حيث اختار ما اختار لجودته لا غير، كما يقول المرزوقي في شرحه للحماسة، فيما يخضع البحتري لذوقه، وما يوافق طريقته الشعرية، والتزام العمود الشعري التقليدي.

لقد كانت حماسة البحتري تأليفاً صارماً بتعبير المؤلفة، وشبيهاً بتصنيفات الأحاديث والموضوعات الفقهية، لذا جاءت الأبواب كثيرة تربو على (١٧٤) عنواناً مرتبة ترتيباً آلياً كما تشخّص المؤلفة.

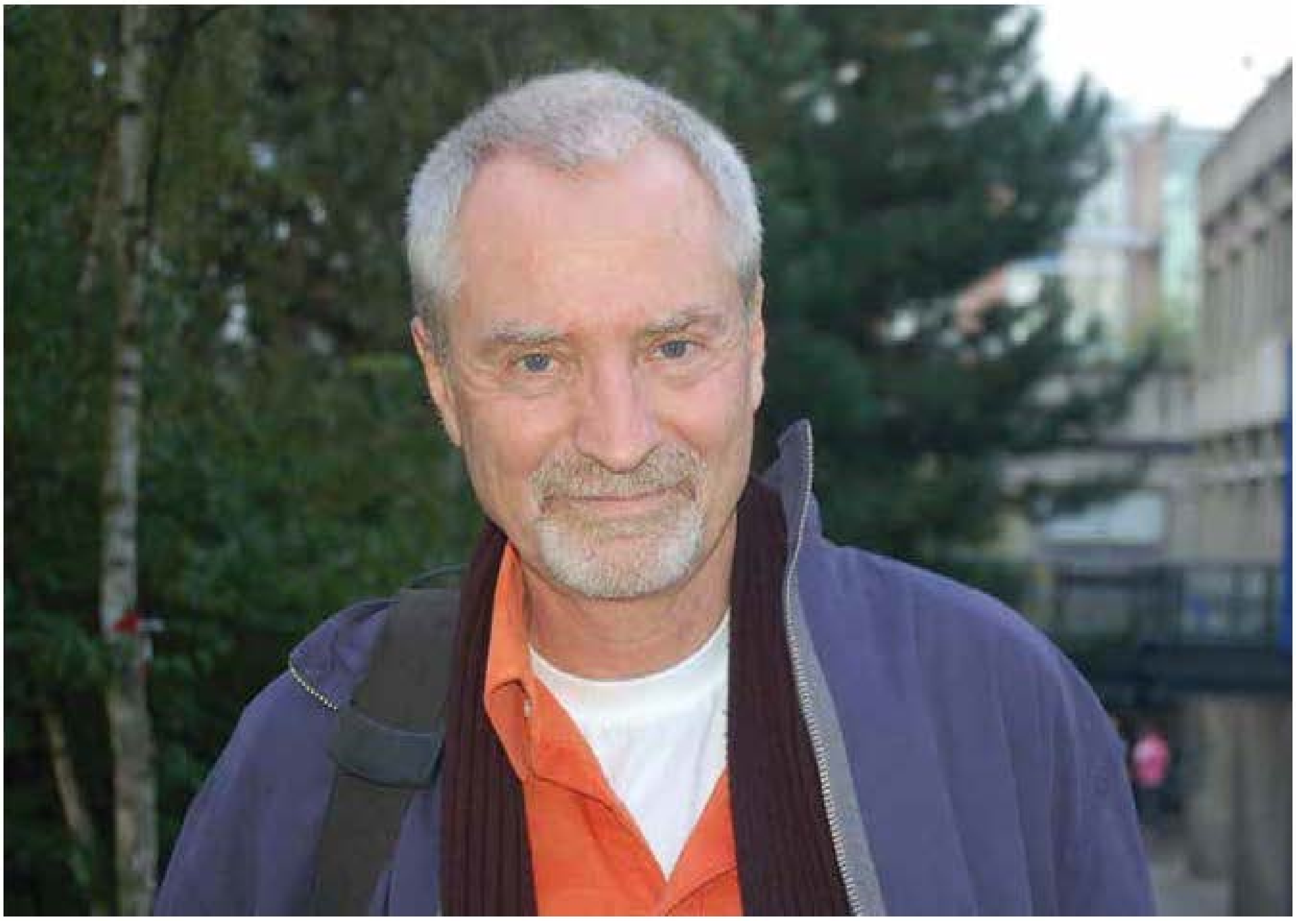
إن قراءة أبي تمام بهذه الطريقة الفنية والتاريخية والنقدية، تؤكد إمكان موضعة شعرنا القديم في قلب الحداثة والمعاصرة، لا عبر التمجيد والتنفج والعصبية، بل بالتحليل والتأويل والربط بين الظاهرة وسياقها الثقافي.

وهذا ما فعلته المؤلفة، حين ربطت الظاهرة الشعرية بالطقوس المتحكمة والمهيمنة، وأهمها طقس العبور. وترى أن تحليل أشعار أبي تمام على وفق ذلك (تكشف كيف استخدم الشاعر البنيات والصور التقليدية، كي يحول الأفعال الحربية والسياسية المعاصرة إلى طقوس خلاصية للتدنيس والتطهير، وللتضحية والفداء). وهو ما أمكن المؤلفة من كتابة هذه النصوص، التي تشير إلى قراءة معمقة تجمع بين المتعة والعلم معاً، وتصحح النظر إلى جهود جيل جاد من المستعربين الجدد، المتميزين بعلمية دراساتهم، ودوافعهم المبرأة من الأحكام المسبقة والمنعكسة عن الصور النمطية للعقل العربي، والتي تحكمت في أجيال المستشرقين الأوائل.

أهم كتبها حول الشعر العربي كان (أبو تمام الشعر والشعرية- البديع- قصيدة المدح- الحماسة)

المدهش في كتابها هو ربطها بين الظاهرة الفنية المتمثلة في البديع وبين الظاهرة الثقافية المجسدة في الصلة بين الشاعر والممدوح

دراستها لأبي تمام أفضت إلى إضاءة مناطق الحداثة المعتّم عليها في دراساتنا التقليدية والمهمشة في الكتب النقدية القديمة



زيادة الاهتمام بالأدب العربي غربياً

المستشرق والمترجم همفري ديفيز: معياري الوحيد للترجمة إعجابي بالنص



ضياء حامد

همفري ديفيز واحد من أبرز المستشرقين الذين كرسوا أنفسهم في العقدين الأخيرين لترجمة الأدب العربي القديم والمعاصر إلى اللغة الإنجليزية. ترجم همفري تي ديفيز أكثر من (٢٥) كتاباً، وهو من مواليد (١٩٤٧) في إنجلترا وتخرج في جامعة كمبردج حيث درس اللغة العربية. حصل على الدكتوراه من جامعة كاليفورنيا سنة (١٩٨١) في نفس المجال، وفي نفس العام بدأ العمل في مؤسسات تنموية، بدءاً من فلسطين إلى تونس ثم السودان فمصر. صدرت له عام (٢٠٠٣) أول ترجمة من العربية إلى الإنجليزية، تلتها أكثر من خمس وعشرين ترجمة حتى الآن. ينتسب إلى الجامعة الأمريكية في القاهرة، وتم اختياره عام (٢٠٠٤) من قبل جمعية الكتّاب البريطانية واحداً من أفضل (٥٠) مترجماً.

> تجولت بأرجاء الوطن العربي وأعرف خصوصيات كل بلد من لهجته العامية

وتمكن ديفيز من ترجمة أكثر من (٢٥) كتاباً منها (هز القحوف بشرح قصيد أبي شادوف) ليوسف الشربيني، و(الساق على الساق) لأحمد فارس الشدياق، و(زقاق المدق) لنجيب محفوظ، و(ولدت هنا ولدت هناك) لمريد البرغوثي، و(كأنها نائمة) لإلياس خوري، و(واحة الغروب) لبهاء طاهر، و(المجالس المحفوظية) لجمال الغيطاني وغيرها من الأعمال الأدبية.

- بداية، أنت تقيم في مصر منذ أكثر من (٤٠) عاماً.. ماذا عن إقامتك في مصر وماذا أضافت لك؟

– إقامتي في مصر بدأت سنة (١٩٦٨) عندما حضرت للدراسة في برنامج مكثف للغة العربية بالجامعة الأمريكية، مجيئي كان نوعاً من تحقيق هدف لديّ عندما بدأت دراسة اللغة العربية بجامعة كمبردج بإنجلترا، والهدف الأول عند مجيئي، أن أتعلم التحدث باللغة العربية المنطوقة، حيث لم يكن الاهتمام باللغة العربية قد بدأ بجامعة كمبردج في ذاك التوقيت. أقمت في مصر لمدة عام ثم ذهبت لإنجلترا والتحقت بالعمل بدار نشر تابعة لجامعة أوكسفورد كمندوب لها بالشرق الأوسط، وترددت على مصر كثيراً، أعتقد أن مصر أضافت لي الكثير، فهي بداية معرفتي بالوطن العربي، وكانت أول تجربة بالنسبة لي، وكانت النموذج أو الأسوة الحسنة بالنسبة لي، بعد ذلك سافرت كثيراً وتعرفت إلى دول عربية، وعرفت أن الوطن العربي متنوع جداً وكل دولة لها مزاياها الخاصة أيضاً.

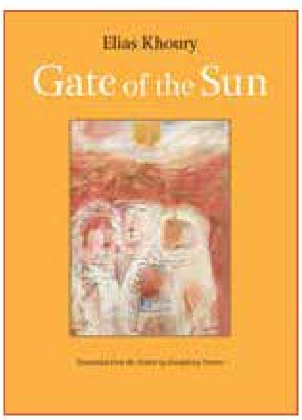
- درست الأدب العربي في جامعة كمبردج ببريطانيا والجامعة الأمريكية بالقاهرة، وحصلت على شهادة الدكتوراه في الأدب العربي عام (١٩٨١) عن رسالة (هز القحوف في شرح قصيد أبو شادوف) ليوسف الشربيني... ما هو سر اختيارك لهذه الأطروحة؟

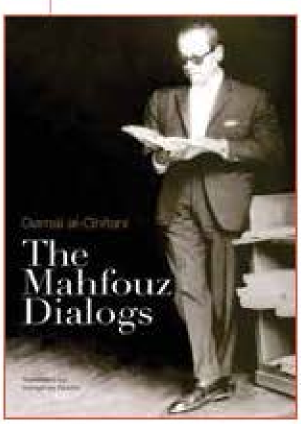
– حصلت على هذا الكتاب وأنا في مصر فترة وضع قاموس (مصري – إنجليزي) وهو مشروع بدأنا العمل فيه، في الفترة من (١٩٧٢–١٩٧٥) وكنت جزءاً من هذا المشروع من بدايته حتى نهايته، في أثناء هذا التوقيت كان لديّ اهتمام باللغة العامية بالذات؛ لأنه موضوع المشروع، وأتذكر أستاذي المرحوم (مارتن هايندز) الذي له فضل كبير عليّ وكان من جامعة كمبردج، فقد أحضر كتاباً من القرن الـ(١٧) الميلادي وكان يحمل بين طياته مادة خصبة من العامية المصرية، وهذا هو كتاب (هز القحوف في شرح قصيد أبو شادوف) بحثت عن الكتاب ووجدت طبعة مازلت أحتفظ بها حتى الآن، قرأته وأعجبت به، وعندما كنت في أمريكا أبحث عن موضوع لرسالة الدكتوراه فكرت في هذا الكتاب وأخذت مادته لكي أجري نوعاً من التحليل للعامية المصرية، هذه هي علاقتي بالكتاب، ولم أكتف بعمل رسالة دكتوراه عنه فقط، بل بعد عشرين عاماً عدت إليه مرة أخرى وعملت على تحقيقه وترجمته، وتم نشره في سلسلة (ليبرري أرابيك لكتشر) التي تصدر من قسم النشر بجامعة نيويورك.

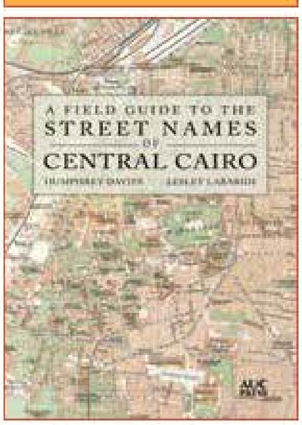
- كيف كانت فكرة دخولك عالم الترجمة وما هو أول عمل ترجمته؟

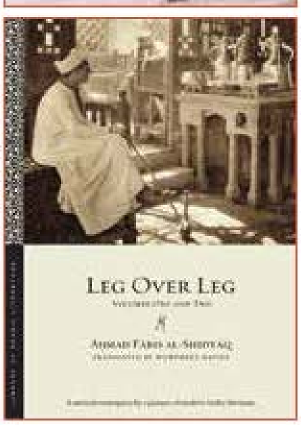
– عندما بدأت دراسة اللغة العربية، وأول من شجعني (دينيس جونز ديفيز) وهو عميد المترجمين للأدب العربي إلى الإنجليزية، قابلته مصادفة في عمان وقال لي أنت قادم من كمبردج ودارس للغة العربية لماذا لا تترجم؟ وكان دائماً متحمساً لفكرة الترجمة وأن الأدب العربي لا بد أن يأخذ حقه من اهتمام الغرب، وكان هو أول من غرس البذرة الأولى في توجهي، وحدث هذا في أوائل التسعينيات عندما كنت أبحث عن عمل يروق لي، وحاولت دخول عالم الترجمة وأول عمل ترجمته بعد (هز القحوف) الذي ترجمته مبكراً، كتاب (كفاح طيبة) لنجيب محفوظ، وكان ذلك بقسم النشر بالجامعة الأمريكية وبعد ذلك

توجد الآن مؤسسات أوروبية تشجع الكتب المترجمة وتمنحها جوائز مادية قيمة









من مؤلفاته

لا يوجد أي يوم في حياتي لم أجلس فيه من دون ترجمة عمل.

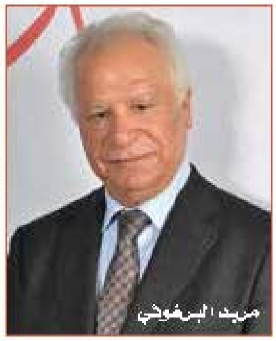
- ما معايير اختيارك للأعمال التي تترجمها؟

– عندي معيار واحد فقط هو إعجابي بالنص، لم أترجم أي كتاب لم أكن معجباً به، وأنا أميل للأدب العربي الذي فيه شيء من الهامشية؛ بمعنى أن بعض الكتاب يكتبون عن هوامش المجتمع، وأحب أن أترجم من الأدب القديم والتراث، يوسف الشربيني، طبعاً ليس كل الناس يتقبلونه بسهولة، وبعده كتاب (الساق على الساق) لأحمد فارس الشدياق، الذي مازال مرفوضاً حتى الآن لعدة أسباب في بلده لبنان، وموقفه أساساً من الحرية الفكرية والشخصية كان متقدماً جداً في أفكاره ويشجع على تحرر المرأة، وعندما أجد أي كاتب يكتب من موقف فكري متقدم غير تقليدي عادة ما أميل إليه.

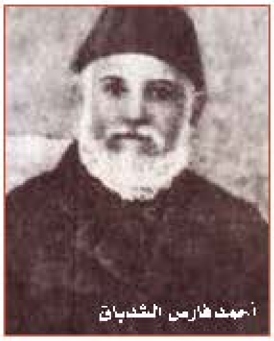
- ما الصعوبات التي تواجه المترجم الذي يتصدى لترجمة عمل أدبي عربي؟

– هناك صعوبات على المستوى العملي للترجمة، أهمها النقص في القواميس؛ القاموس العربي الإنجليزي هو الوحيد المعاصر الذي لم يتجدد منذ أكثر من (٣٠) عاماً، واللغة تتغير دائماً وفي نفس الوقت هناك نقص أكبر في قواميس اللغة العربية العامية، مثلاً أنا لم أحاول أن أترجم أي نص لمؤلف عراقي، لأنني لا أعرف العامية العراقية، ولا يوجد قاموس للهجة العراقية، وعلى ما أتذكر هناك قاموس مارتن هاينز- سعيد بدوي للغة الإنجليزية،


همفري ديفيز


مريد البرغوثي


نجيب محفوظ


أحمد فارس الشدياق

والقاموس الثاني هو قاموس عربي عربي ممتاز للهجة السودانية لقاسم شريف.

- هل تغيرت مهنة مترجم الأدب العربي عبر السنين؟

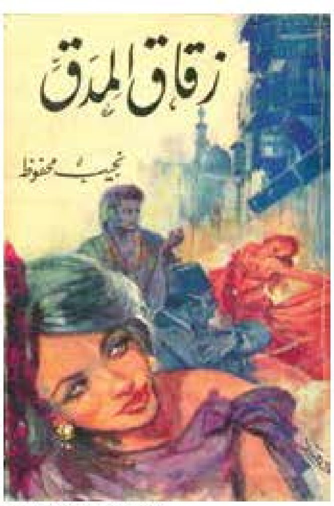
– بالطبع كانت هناك صعوبة خاصة في عدم وجود ناشر، ولكن هذا تغير، الآن هناك اهتمام بالأدب العربي مقارنة بعشرين سنة مضت، والدليل على ذلك مؤسسة (يوكي بان) وهي مؤسسة تدافع عن مصالح الكتاب في العالم كله، ولها فرع في بريطانيا وهي تدعم دور النشر التي تصدر كتباً مترجمة، وهذا العام منحت (٢٥) جائزة؛ دور نشر الكتب المترجمة من الأدب العربي حصلت على (٤) جوائز، واللغة الإسبانية حصلت على (٤) جوائز، وكذلك اللغات الفرنسية والألمانية والإيطالية، وهذا الوضع لم يكن موجوداً منذ (٣٠) سنة، ولم يكن متخيلاً أن تكون هناك هذه الدرجة من الاهتمام.

- هل يهتم الغرب بترجمة الأدب العربي فقط، أم أن هناك اهتماماً بترجمات أخرى مثل ترجمة التراث والأعمال الدينية والفكرية؟

– أعتقد أن التعميم صعب؛ لا يوجد قارئ غربي واحد، هناك قراء وكل واحد منهم له اهتماماته، ولكل صنف من الأدب متلقيه، طبعاً الروايات والأدب المعاصر لها النصيب الأكبر من المتلقين في الغرب، مع ذلك هناك مكان لأدب التراث، والدليل على ذلك سلسلة الكتب التي تترجم العمل التراثي والتي تحمل عنوان (مكتبة الأدب العربي)، وتصدر من قسم النشر بجامعة نيويورك، وقد ترجمت كتاب (حديث عيسى ابن هشام) لمحمد إبراهيم المويلحي، وأيضاً ترجمت أعمالاً من العصرين العثماني والمملوكي، أما بالنسبة للكتب الدينية فلا تلقى نفس الإقبال.

أولى الصعوبات التي تواجهني في الترجمة قلة القواميس المتخصصة

إقبال القارئ الغربي على الأدب العربي المترجم وخصوصاً الرواية

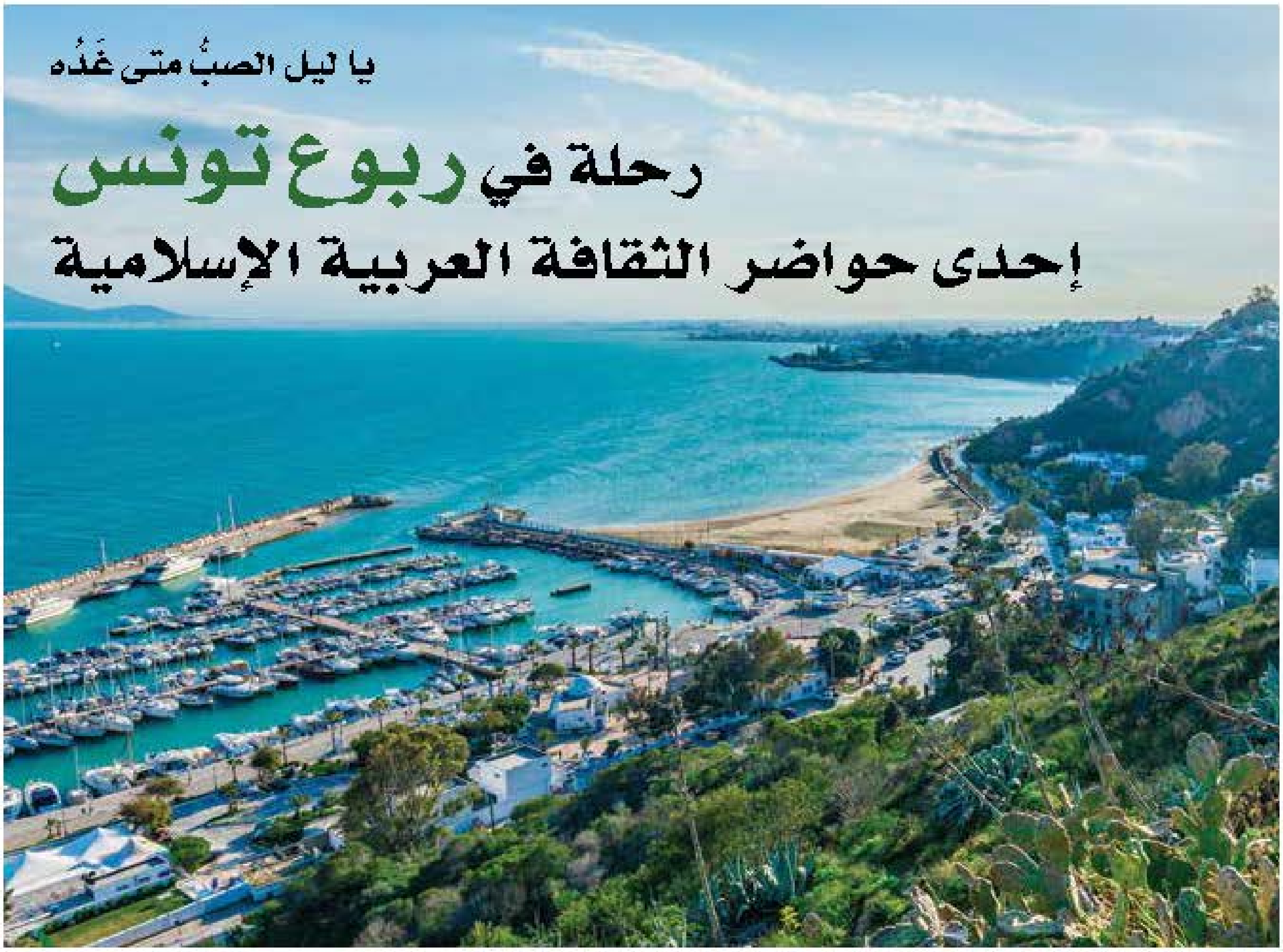


غلاف (زقاق المدق)

يا ليل الصبُّ متى غَدُه

رحلة في ربوع تونس

إحدى حواضر الثقافة العربية الإسلامية



كثيرة هي البلدان التي أودّ زيارتها، لكن الظروف تؤجل بلداً وتُقدّم آخر، وتونس التي ارتبطت في ذهنيتنا بالخضرة فلا تُذكر إلّا وتليها صفة الخضراء، كانت قد نادتني حسب خطاب المتصوفة والمؤمنين حين يعللون زيارتهم إلى مكان ما؛ حين قررت زيارة هذا البلد الصغير بمساحته، الكبير بتاريخه، فإني من الذين استوطنتهم قصيدة شهيرة لأحد أشهر من أنجبتهم تونس، ألا وهو أبو الحسن علي بن عبد الغني الحُصْري القيرواني (٤٢٠ - ٤٨٨ هـ/ ١٠٢٩ - ١٠٩٥م) فمَنْ مِنّا لم يردد:



باسم فرات

يا ليل الصبُّ متى غَدُهُ
أَقيامُ الساعةِ موعِدُهُ

أتذكر حين كنت في المتوسطة (الصف الثامن) سألت مُدرس اللغة العربية عن جملة (يا ليل الصبّ) في مطلع هذه القصيدة التي تُعدّ إحدى أشهر قصائد اللغة العربية، هل بالفتح أم بالضم، فأخبرني أن ثلاث قراءات لهذه الجملة، وشرح ذلك يطول وهو ليس موضوعنا هنا، وكان صاحب هذه القصيدة التي غنتها فيروز، له خال شاعر وأديب، توفي قبل ولادة شَعري القيروان بحدود سبع سنوات: إنه أبو إسحاق إبراهيم بن علي بن تميم الحُصْري الأنصاري القيرواني (ت ٤١٣هـ/ ١٠٢٣م) صاحب كتاب (زهر الآداب وثمر الألباب)، و(جمع الجواهر في الملح والنوادر)، و(المصون في سرّ الهوى المكنون)، والمرجّح أن ابن حزم الأندلسي في كتابه (طوق الحمامة) قد تأثر به، ولكن (طوق الحمامة) أكثر شهرة.

تستحق تونس أن تمنح اسمها القديم (إفريقية) إلى القارة السمراء، فقد أنجبت عديد العلماء والشعراء والأدباء، بل هي حاضرة من حواضر الثقافة العربية بحق: ويُحسن بنا ونحن نتحدث عن تونس، أن نذكر (ابن رشيق القيرواني) هذا الذي ولد بالمسيلة المحمدية قرب قسنطينة، في عام (٣٩٠ هـ الموافق لعام ١٠٠٠) ميلادية، ولكنه ارتحل إلى القيروان في الخامسة عشرة أو السادسة عشرة من عمره، لينكب على الدرس والمعرفة فتتلمذ على القزّاز النحوي وإبراهيم الحصري والأديب الخشني. وابن رشيق كان وفيّاً للقيروان فقد ألّف كتاباً في شعراء تونس بعنوان (أنموذج الزمان في شعراء القيروان)، ولكن يبقى كتابه (العمدة في محاسن الشعر وآدابه) علامة فارقة في الثقافة العربية، وهو كتاب في النقد لا يقلّ شأناً عن كتب النقد المتقدمة عنه في الظهور، مثل (طبقات فحول الشعراء) لابن سلاّم، و(الشعر والشعراء) لابن قتيبة، و(نقد الشعر) لقدامة بن جعفر.

إن ذُكرت تونس فلا بدّ من ذكر ابن خلدون، المولود فيها عام ١٣٣٢ ميلادية، والمتوفى في القاهرة سنة ١٤٠٦ ميلادية، هذا الفقيه القاضي المؤرخ ومؤسس علمَي الاجتماع

والإناسة (الأنثروبولوجي) سليل حجر بن عدي الكندي الذي وفد على رسول الله (ص) وأعلن إسلامه واشترك في معركة القادسية، وينتصب تمثال ابن خلدون في شارع الحبيب بورقيبة قبل الولوج إلى تونس العتيقة، وهو من أوائل من كتبوا سيرتهم الذاتية، وفيها يقول: (أصلنا من حضرموت، من عرب اليمن، عبر وائل بن حجر المعروف أيضاً باسم حجر بن عدي، من أفضل العرب، المعروفين والمحترمين).

ولد الشاعر والقاص بل (أبو القصة التونسية) علي الدوعاجي عام (١٩٠٩) ميلادية، وتوفي سنة (١٩٤٩) ميلادية، بمرض السل، والسياب كما هو معروف ولد عام (١٩٢٦) وتوفي سنة (١٩٦٤) ميلادية، بذات المرض، كلاهما يُعدّ رائداً وغزيراً في إنتاجه، وكلاهما عانى اليتم المبكر، غير أن السياب أكمل دراسته الجامعية، بينما لم يكمل علي الدوعاجي الابتدائية، وكان يعمل في متجر نسيج، استطاع أن ينحت نفسه في الصخر، ونهل من الثقافة العربية والفرنسية والإنجليزية، هذا الفتى الذي يعود إلى أسرة ذات أصول تركية وصلت تونس العاصمة سنة (١٥٧٥) ميلادية، كتب الشعر والقصة والمسرح والمقالات، ويُعدُّ كتابه (جولة بين حانات البحر المتوسط) جواز مرور وشهرة له في تونس والوطن العربي، وهو من مؤسسي أهم جماعة أدبية (جماعة تحت السور) نسبة إلى أحد المقاهي الشعبية، وقد ضمت خيرة الكتّاب والفنانين والمبدعين عامة.

في العام ذاته، أي عام (١٩٠٩) ميلادية، ولد الشاعر أبو القاسم الشابي، ومات عن عمر أربعة وعشرين عاماً وسبعة أشهر وثلاثة عشر يوماً، ليترك لنا واحدة من أشهر القصائد العربية، ألا وهي:

إذا الشعب يوماً أراد الحياة

فلا بدّ أن يستجيب القدر

وأبو القاسم الشابي، شاعر أحَبَّهُ كثيراً أستاذي وشيخي محمد زمان، هذا الشاعر الذي منح كثيراً من وقته لشعراء وأدباء وفناني مدينتي، والذي أتمنى أن يطيل الله في عمره ويمتعه بالصحة والسلامة: فقد أعارني الأعمال الكاملة لعدد من الشعراء العرب طبعة دار العودة، ومن ضمنها ديوان الشابي، وكان يتكلم عن الشابي بمحبة وإعجاب. ومن المفارقات أن مرض الشابي لم يُشخص تماماً، فقد قرأت أنه مات بالسل أيضاً أي مثل صنويه: مواطنه علي الدوعاجي ورائد الحداثة الشعرية العربية بدر شاكر السياب.

وفي أفضل (١٠٠) رواية عربية، كان لتونس حصتها فقد اختيرت رواية (حدّث أبو هريرة قال) بوصفها تاسع أفضل رواية عربية وهي للرائد التونسي الكبير محمود المسعدي (٢٨ كانون الثاني/ يناير ١٩١١ - ١٦ كانون الأول/ ديسمبر ٢٠٠٤م)، هذه تونس الخضراء شعراً وأدباً وفناً وعلماً ومحبة، صغر مساحة وسعة إنجاز وإبداع.

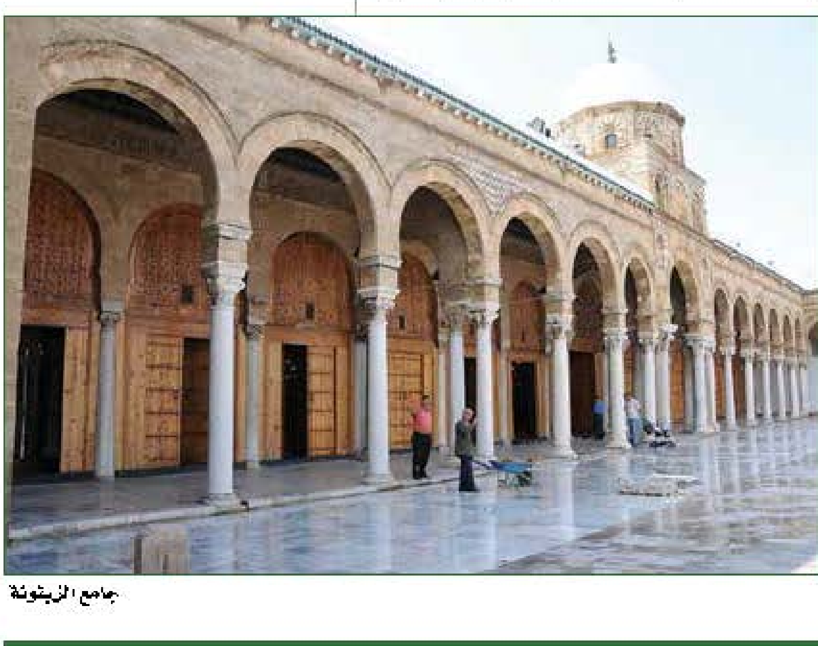
في فجر السبت الثاني عشر من شهر تشرين الأول/ أكتوبر من عام (٢٠١٨م)، حلقت الطائرة في اتجاه القاهرة، ومنها إلى تونس، وكانت فرصة ثمينة لي أن أرى دلتا النيل ما يقع منها شمال غربي القاهرة، وحين بدأت الطائرة بالهبوط، أصبحت إفريقية تتوضح، إذ إن الاسم القديم لتونس هو إفريقية، منحته للقارة السمراء، بلد ساحلي يُغطيه الجمال، زاده أنني حين وصلت المطار، وضعت شريحة هاتف مع اشتراك في الشبكة العالمية (الإنترنت)، وكتبت رقم هاتفي على الخاص لمجموعة من الأصدقاء، أولهم الشاعر يوسف رزوقة، وإذا باتصال هاتفي منه، أخبرني أنه ينتظر هنا منذ نصف ساعة مع ولده إياد، فكان جوابي أنني في الأعلى أنتظر الصديق الأديب محسن الرملي، لأنه من المفروض أن يغادر تونس إلى مدريد.

جاءني يوسف رزوقة وابنه إياد، وبعد دقائق وصل الكاتب محسن الرملي، وكان لقائي الأول بالشاعر والروائي يوسف رزوقة، الذي تعرفت إليه شعريّاً منذ أعوام طويلة، وأما محسن الرملي فآخر لقاء بيننا كان في شهر آب/ أغسطس (٢٠١٣) ميلادية. جمعنا مطار تونس قرطاج الدولي، وقضينا نحو نصف ساعة معاً، ثم ودعنا محسن الرملي، وتوجهنا إلى سيارة إياد ابن يوسف رزوقة، وضعنا حقائبنا في الشقة التي استأجرناها، ومن ثم ذهبنا في جولة مدهشة في أماكن عديدة في تونس، ومن المفارقات أنني لم أشعر بتعب وإرهاق، برغم أنني لم أنم ليلتي

منحت تونس اسمها القديم (إفريقية) القارة السمراء وأصبحت حاضرة الثقافة فيها

جامع الزيتونة أول جامعة في العالم الإسلامي

ابن خلدون أقر بأن سكان تونس من أصول عربية يمنية



جامع الزيتونة

السابقة، لكن حميمية يوسف رزوقة وجمال تونس أزالا عني كل تعب.

حرص الشاعر يوسف رزوقة، على أن يتابعني يومياً عبر اتصال هاتفي صباحي يأتيني منه، وكان ابنه إياد حميمياً وكريماً مثل أبيه، وقد أخذني إلى سيدي بوسعيد ومن ثمّ في جولة إلى المهدية وآثار الجم، فهذا الأثر الروماني هو الثاني من نوعه في العالم، والأول يقع في روما، وشكله الدائري يضفي هيبة عليه، ومسرحه يُعدّ رابع أكبر المسارح الرومانية في العالم، وزرنا بيت الشاعر وهو مكان يقع في الريف، حيث بيوت وبساتين الزيتون التي تعود إلى أسرة الشاعر يوسف رزوقة، وبيت الشاعر أطلقته على المكان، الذي يحبذه ويقضي أغلب أوقاته فيه صديقنا رزوقة، هذا الشاعر الذي حافظ على نقاء الريف في داخله، وفي الجولة ذاتها والتي بتنا فيها في بيت الأسرة على ساحل بحر المهدية، زرنا المهدية المدينة وزرنا القيروان، وكنا بدأنا رحلتنا بزيارتها وجامع عقبة بن نافع.

كان اليوم الأول لوصولي إلى تونس، اصطحبني الشاعر يوسف رزوقة وابنه إلى شارع الحبيب بورقيبة، وهو من الشوارع الجميلة الضاجّة بالحياة والجمال، قطعناه ثم توغلنا إلى البلدة القديمة، التي تبدأ ببوابة المدينة، ثم نافورات المياه، وكأنك تغتسل قبل الدخول إلى (تونس العتيقة) وهي لا تختلف عن المدن العربية القديمة في العراق وسوريا ومصر وغيرها من البلدان العربية، في معمارها. كانت الأبواب والشناشيل (الشبابيك ذات الطراز العربي المبني على المربعات) والأزقة الضيقة، من أهم معالم المدينة العتيقة.

واصلنا السير حتى وصلنا جامع الزيتونة، فقمت بالتقاط صور خارجية للجامع الذي يراه التونسيون أنه أول جامعة في العالم الإسلامي، وهو ثاني جامع من حيث الترتيب الزمني، بعد جامع عقبة بن نافع في القيروان. يُرجّح المؤرخون أن حسان بن النعمان أمر ببنائه في عام (٧٩) هجرية، وقام عبيد الله بن الحبحاب بإتمام عمارته في عام (١١٦) هجرية، أي عام (٧٣٦) ميلادية. إن ما استوقفني فيه وفي جامع القيروان، عمارتهما التي لا يمكن أن تكون إلا ابنة مجتمع حضاري، حتى إنني حين نشرت صوراً لجامع القيروان، كانت التعليقات تؤكد الشبه التام في العمارة مع جامع الكوفة وغيره من الجوامع التي بُنيت في بداية الفتوحات الاسلامية.

لكن الذي جعلني أتأمل الأمر أكثر، كيف لجامع ما إن تمّ بناؤه، حتى تحول إلى جامعة أدت دوراً طليعياً ورائداً في نشر الثقافة العربية الإسلامية في بلاد المغرب، وفي رحابه تأسست أول مدرسة فكرية بإفريقية، أشاعت روحاً علمية صارمة ومنهجاً حديثاً في تتبع المسائل نقداً وتمحيصاً، هل لبقايا الفينيقيين الذين يقتربون من اللغة العربية والثقافة المشرقية عامة، دورهم المهمّ في هذا الأمر؟ أسئلة تبقى في حاجة إلى التأمل.

جامعة منحتنا (علي بن زياد) وهو مؤسس المدرسة الفكرية، و(أسد بن الفرات)، و(الإمام سحنون) الذي رتّب المذهب المالكي وقننه، والفقيه المفسّر والمحدّث (محمد بن عرفة التونسي)، و(ابن خلدون)، و(التيجاني)، و(أبو الحسن الشاذلي)، و(إبراهيم الرياحي)، و(سالم بو حاجب)، و(محمد النخلي)، و(محمد الطاهر بن عاشور) صاحب تفسير التحرير والتنوير، و(محمد الخضر حسين) شيخ جامع الأزهر، و(محمد العزيز جعيط)، و(عبدالعزيز الثعالبي) وهو من كبار زعماء تونس، عاش في العراق ودرّس في جامعة آل البيت ما بين (١٩٢٥ – ١٩٣٠) ميلادية، واختاره العراق ممثلاً له في مؤتمر الخلافة الذي عقد في القاهرة عام (١٩٢٦) ميلادية، بدعوة من شيخ الأزهر، فضلاً عن الشاعر (أبي القاسم الشابي)، و(الطاهر حداد).

تعلمت في وطني العراق أن لبنان صغير بمساحته كبير بما قدمه للثقافة العربية، وهذه حقيقة لا غبار عليها، ويمكنني بلا حذر أن أقول: إن تونس بلد صغير بمساحته كبير بما قدمه للثقافة العربية والإسلامية، بلد لا يطفو على معادن ثمينة بل على آثار، أينما تلفّت فستجد أن الممالك والإمبراطوريات كانت هنا.



منظر عام للعاصمة تونس

شارع الحبيب بورقيبة الرئة الصاخبة بالحياة في العاصمة التونسية وأحد معالمها الحضارية

أحياء تونس العتيقة لا تختلف عن مثيلاتها في مصر والسودان والعراق



سوق الترك

نسيم



نجوى بركات

المدينة العربية الحداثة.. متغيرات وتبدلات

(لو قُيِّض لابن خلدون أن يعود إلى القاهرة التي أقام فيها، فلن يتعرَّف إليها، ولن يلمح تلك السمة التي جعلتها كبرى مدن العالم الإسلامي في القرن الرابع عشر، ولن تكون دهشة محمد كرد علي أقل لو تجول اليوم في شوارع دمشق، التي كتب خططها في أوائل القرن العشرين، وكذلك حال علي الوردي مع بغداد بعدما كتب صفحات من تاريخ العراق الاجتماعي...)

هذا بعض ممّا يحاول الكاتبُ والمؤرِّخ اللبنانيّ خالد زيادة، سرد بعض وجوهه ومظاهره، في عمله الصادر مطلع هذا العام، عن دار رياض الريِّس في بيروت، تحت عنوان (المدينة العربية والحداثة) فقد تلاشت المدنُ القديمة وهُجرت، لينشئ التحديثُ مكانها، أو بجوارها، مدناً جديدة مزدحمة لا أثر فيها لأيّ تراث عمرانيّ، وهو ما يجعل ملحّاً طرحُ السؤال: هل مازالت مدارس علم الاجتماع قادرة على تفسير المدينة في تحوّلاتها، أم أننا نحتاج إلى إعادة نظر في المفاهيم والمناهج؟

والسؤال يكتسي، ولا ريب، أهمية إضافية حينما يتعلّق الأمر بالمدن العربية المتوسّطية، وبأكثرها تأثّراً بالتحديث العمراني وأساليب العيش، وعلى رأسها المدن – المرافئ التي بدا ظهورُ التأثيرات الغربية فيها، نظراً لاحتوائها على جاليات أجنبية، ولأعمالها التجارية مع بلدان أوروبية؛ فمدينة القاهرة عرفت التحديث بفعل حملة بونابرت، تلتها الإسكندرية خلال عهد محمد علي باشا، وبيروت خلال حملة إبراهيم باشا على بلاد الشرق، في حين عرفت إسطنبول هذه التغييرات بدءاً من القرن الثامن عشر.

بيد أن ما سيكتشفه القارئ، هو أن المدن لم تكن أبداً بالزهو الذي تصورها عليه الكتبُ والحكايات، فهي كانت تعاني الأوبئة والزلازل والحرائق، لا بل إن الأوبئة كانت الأشدَّ فتكاً في نظر (نابليون) الذي أمر أطباء حملته بالحرص على إجراءات النظافة والوقاية في الحارات، لضيق دروبها، تلك التي لا تزورها الشمسُ تقريباً، وهكذا فرض على الوافدين إلى المرافئ الحجر الصحّي أربعين يوماً قبل دخول المدينة، واستُخدم الحجر ثم الإسمنت، وشُقّت شوارع واسعة ومستقيمة أدّت إلى تقلّص حيّز القديم بشكل كبير.

ويستخدم صاحب (المدينة العربية والحداثة) مراجع يعتبرها الأفضل لفهم تطوّرات المدن وما تؤدي إليه من أزمات نموّ، وفشل في التحديث العمراني وفي استيعاب التبدّلات الاجتماعية والاقتصادية، من أمثال آصف بيات (الحياة كسياسة)، وديفيد هارفي (مدن متمردة)، وهنري لوفيفر (الحق في المدينة)، مقسّماً التغييرات التي عرفتها المدنُ العربية إلى ثلاثة أقسام الأول وقد قام به حكّام إصلاحيّون من أمثال محمد علي باشا وإسماعيل باشا، والثاني يعود لمرحلة الاستعمار، حيث شهدت المدن تخطيطاً غربياً لم يراعِ الشروط البيئية والثقافية، ما أنتج تناقضاً حاداً بين الحديث والقديم ضمن المدينة الواحدة، والثالث جرى خلال مرحلة ما بعد الاستعمار حين باشرت الحكومات الوطنية خططاً عمرانية وتنموية، أسفرت عن تضخُّم عدد سكّان العواصم، بسبب الهجرة من الأرياف ونموّ الضواحي والعشوائيات الخلية من البنى التحتية

أجل، لقد تقلّصت رقعةُ القديم، غير أن المدينة القديمة صمدت في الدور التحديثي الأول من زمن الحكّام المُصلحين، واكتسبت رمزية مقاومة في طور التحديث الثاني في زمن الاستعمار، لكنها استسلمت للسلطة الوطنية الاستقلالية وادّعائها العلمنة ورسم خطط تنمية ومنذ ذلك الوقت، لم تعد المدينة رمزاً للمقاومة والتراث والعقيدة، بل أصبحت حارات عتيقة رطبة غير صالحة للسكن، فهجرها أهلُها إلى الشوارع الحديثة، وحلّ مكانهم المهاجرون من الأرياف والبلدان المجاورة. ثم امتد العمران في أطراف المدن وضواحيها، واختفت القسمة بين مدينة حديثة وأخرى قديمة، لتصبح بين المدينة من جهة، وضواحيها المتنامية من جهة أخرى.

بسبب التحديث المتسارع وإخفاق خطط التنمية وإهمال الريف، حدث هذا كله في غضون بضعة عقود من الزمن، ولم يكن هناك ما هو قادر على وقف هذا التطور، الذي واجهته السلطات بالتجاهل وتشريع العشوائيات، والتغاضي عن تطبيق القانون، تفادياً للأزمات التي قد يسببها التضييق على الفقراء الوافدين، الذين أقاموا تجمعاتهم ومناطقهم على المشاعات أو الملكيات الزراعية حول المدن، فأصبح تطبيقُ القانون استنسابياً وأداة لتفشي الفساد والتسويات.

الوافدون الى المدينة كانوا يأتون جماعاتٍ ويسكنون في نواحٍ وأحياء تدل على الجهات التي أتوا منها، محتفظين بعاداتهم ولهجاتهم لكنّ الجيلين الثاني والثالث من الوافدين، راحا ينخرطان في حياة المدينة من دون نسيان أصولهما أو عاداتهما، بحيث يشكو أبناء المدينة (الأصليون) هذا الطوفان البشري الذي يقتحم أحياءهم وأذواقهم وثقافتهم، هم الذين هجروا حاراتهم والمنازل التي بناها أجدادهم، إلى المدينة الحديثة، وهم في هذا يغادرون مرة أخرى المدينة التي كانت حديثة، واحتلها (الغرباء)، إلى ما يشبه المدن المسورة.

وكما هُجرت المدينة القديمة التاريخية، هُجر الوسطُ التجاري الحديث الذي كان يضم المعالم البارزة، فأهملت مبانيه واحتلت متاجره البضائع الرخيصة، ومع ذلك، فإن هؤلاء الوافدين الذين أصبحوا أغلبية سكان المدينة، لا يشعرون بانتماء عميق إليها؛ فالمدينة لم تعد ملكاً لأي فئة أو طرف، بعد أن فقدت اللغة المشتركة والثقافة التي كانت تصهر الجميع في أذواق وعادات هي خاصية المدينة وميزتها، لم يعد ثمة مدينة بل لهجات مختلفة وثقافة هجينة، فأولئك الذين صاروا أغلبية سكان المدينة برغم تفرّق أصولهم وتنافرها، (يعبثون بالمدينة وينتقمون من حداثتها التي هي عنوان عصريتها وغناها). والسبب عائد إلى هشاشة الحداثة، وانعدام التخطيط العمراني، وفقر الوافدين إلى المدينة وغربتهم عنها، (وثمة استهتار بهذه الحداثة وقوانينها وأنظمتها، التي لم يجنِ منها الفقراء سوى البؤس والقلة، ويرى آخرون أنها سبب ضياع التراث والهوية والعقيدة).

الكاتب والمؤرخ خالد زيادة يستعرض تفسير المدينة العربية في تحولاتها



الجامع الأموي الكبير

لياليها الرمضانية ترحل في زمانها الجميل

دمشق.. مدينة يسكنها التاريخ



عرفة عبده علي

قال عنها رحالة الإسلام ابن بطوطة ، دمشق هي التي تفضل جميع البلاد حُسناً وتتقدمها جمالاً، وكل وصف وإن طال فهو قاصر عن محاسنها، وكتب ابن جبير عنها ، وأما دمشق فهي جنة المشرق ومطلع نورها المشرق.. وعروس المدن التي اجتليناها، قد تحلت بأزاهير الرياحين، وتجلت في حلل سندسية من البساتين، وحلت موضع الحُسن بالمكان المكين.

من معالمها قاسيون والغوطة والحكواتي وبردى وسوق الحميدية والمسجد الأموي

وعبر دخان مبخرة شرقية نرحل إلى دمشق في زمانها الجميل. كيف كانت.. وكيف كان يستقبل أهلها أيام هذا الشهر الكريم، ونستعرض العادات والتقاليد الشعبية المتوارثة التي ميزت حياة الدمشقيين خلال شهر رمضان، التي ولدوا وعاشوا في ظلالها.

دمشق في نهاية القرن التاسع عشر، كانت تجسد مشهداً رائعاً لمدينة ألف ليلة وليلة الغارقة في واحة خضراء من الحدائق والبساتين الرائعة، والمتنوعة ما بين لوز وتين ورُمان وأشجار المشمش والتفاح وكروم العنب.. ونهر بردى وهو عصب الحياة في دمشق، وعلى ضفتيه تتناثر المقاهي والمتنزهات الجميلة تظللها أجمات الأشجار، ومجموعة من البحيرات الصغيرة المحاطة بأدغال كثيفة، وبين دمشق وتلك البحيرات تمتد المنطقة الخصبة الشهيرة بـ(الغوطة) والتي تضم عدة قرى تحيطها أشجار الحور والجوز والطواحين وأكواخ الصيادين ومشاتل البرتقال والرُمان والمشمش والكرز والتوت والزيتون والليمون وغيرها.

ومثل جميع المدن الإسلامية، تتمحور دمشق حول مسجدها الجامع (الأموي) تحيط به الأحياء والدروب والأسواق وعدد من الحارات ذات النكهة الشامية.. وأسواق دمشق حظيت باهتمام ودراسة الباحثين الأجانب، وهي عبارة عن دروب وأزقة متداخلة في جميع الاتجاهات، تتصل ببعضها عبر مفارق وممرات مظللة، وتكثر فيها الخانات والأروقة التي تظللها أشجار الحور والكافور، وأسواق دمشق صاخبة بالحياة، والدمشقيون ذوو طبع مرح ويحبون الحياة في أجواء المتعة والطرب، خاصة في المساء.

ومن أبرز أسواق دمشق (خان أسعد باشا)، وهو عبارة عن بناء قديم وجميل من الأحجار الضخمة، تحيط بقبته المركزية أروقة وممرات وسلالم حجرية تقود إلى حوانيت ومخازن تتكدس فيها شتى أنواع البضائع.. ثم سوق (الحميدية) الشهير، المسقوف ويمتد طولياً لنحو كيلو مترين ويغص بمتاجر الملابس والمنسوجات، ومحال الحلوى: الفستقية السمسمية، الجوزية، اللوزية، ومنها ما يباع على عربات صغيرة.. أيضاً أسواق: البزورية، الهال والسوق الطويل.. وأحياء: القيمرية، الميدان، الشاغور، العمارة، باب بريد، وباب مصلى.. وبعض الخانات: النشا، الدخان وقصر العظم.

وفي هذه المدينة التي كان يسكنها التاريخ.. انتشرت الحمامات بطرازها الدمشقي الفريد وثراء نقوشها وألوانها.. ويشتهر سوق (البزورية) بتجارة المكسرات بصفة خاصة، من فستق وبندق وجوز ولوز وما يصنع منها من حلوى، إضافة إلى الفواكه المجففة والعصائر والبهارات وقمر الدين.. وسوق (الصاغة) وهو عبارة عن رواق طويل مظلل تنتشر على جانبيه العقود وحوانيت صغيرة، ولا يمكن أن نغفل (سوق الكتب)، والمخطوطات خاصة نسخ القرآن الكريم.

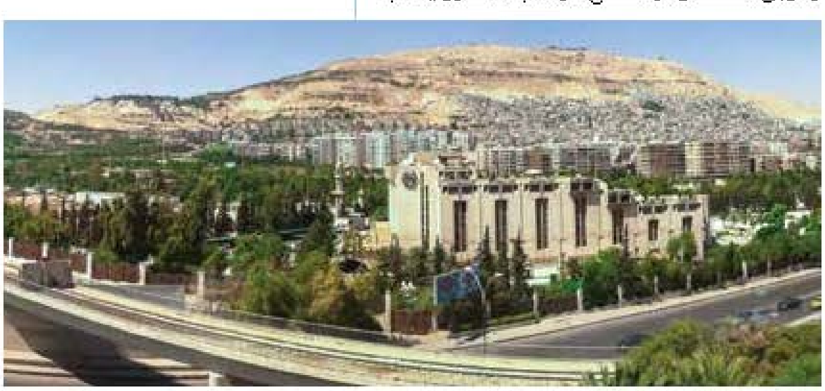

ليل دمشقي

وشهر رمضان، كما هو واحة للعبادة ولعمل الخير والتقرب إلى الله.. فهو أيضاً فرصة للفرح والتواصل الاجتماعي.. وفي دمشق، كانت الاستعدادات لهذا الشهر الكريم تبدأ منذ منتصف شهر شعبان، بتعليق الزينات والتفنن فيها على واجهات المنازل ومنارات المساجد وفي الشوارع والحارات، وتتنافس العائلات الدمشقية في تجديد فرش المساجد وتزويدها بالقناديل الجديدة والأسرجة الفضية، وكالعادة يبدأ تخزين المواد الغذائية والمكسرات.. وتتعدد مظاهر الاحتفال بليلة الرؤية، في أضواء القناديل والفوانيس الملونة، وألعاب الفروسية بالسيف والترس، وتطلق المدافع ويتبادل الجميع التهاني (شهر مبارك إن شاء الله)، ويحرص الدمشقيون على السهر جماعات ليلة الرؤية، سواء في الدور والبيوت أو في المساجد أو في المقاهي.. حتى موعد السحور.

> رمضان يضيء حاراتها وأسواقها ومساجدها ويعيد لها بهجتها ورونقها

ولكل حي مسحراتي خاص، يضرب بدقاته التقليدية على (البازة)، وأحياناً يدق أبواب المنازل ويترنم بأهازيج متوارثة بسيطة المعاني، ويحث الناس على القيام وطلب المغفرة، وينادي الرجال بأسمائهم ويتفنن في توزيع (التحايا) داعياً لهم ولآلهم بطول العمر وسعد الأيام وأن تتحقق لهم الأمنية بالحج إلى بيت الله.. ويتكون السحور عادة من أكلات خفيفة جُبن وزيتون ولبنة وقمر الدين، وشراب التمر هندي، ومربى المشمش أو التفاح.. وعقب السحور يذهب

> مثل جميع المدن الإسلامية تتمحور حول مسجدها الأموي الذي تحيط به الأحياء والدروب والأسواق


سفوح جبل قاسيون


الحكواتي

معظمهم إلى المساجد لقراءة القرآن والتعبد بالنوافل من الصلاة والدعاء حتى أذان الفجر.. وللمهنة أصولها وأسرارها، يتوارثها الخلف عن السلف وشروطها: الأمانة والعفة والتدين ومعرفة دروب الحي وأزقته وبيوته وعائلاته، وفي كل ليلة يعود المسحراتي مملوء الوفاض بالحلوى والمكسرات والنقود، وفي نهاية الشهر الفضيل يقدم له الكعك والعيدية!

(الغوطة) كانت من أهم معالم دمشق، كالجامع الأموي، وهي بستانها وسلة غذائها وفواكهها، وكانت مساحتها في ذلك العصر نحو (٣٠) ألف هكتار، وتنتشر مزارع الفواكه في الغوطة الشرقية، وأهم منتجاتها المشمش، المتوطن في غوطة دمشق منذ قديم الزمان، ويوجد منه نحو عشرين نوعاً أشهرها: الكلابي والبلدي والعجمي والحموي والتدمري والأمريكاني والفرنساوي.. وأفضل ما يمكن تحويله إلى قمر الدين هو: الكلابي والحموي (نسبة إلى حماة ، وهي بلدة النواعير) ويصنع منها أيضاً المربى، أما البلدي وسائر الأنواع فهي للأكل والنقوع.. ويصنع نحو (١٠) آلاف طن من قمر الدين، يصدر معظمه إلى دول الخليج العربي ومصر، وبعض منه إلى إنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية، ويصدر نوى المشمش، الذي يشبه حبة اللوز إلى السويد وبعض دول أوروبا حيث تصنع منه السكاكر والمعجنات بعد معالجته من المرارة .. وتنتشر معاصر النوى، حيث يستخدم زيت النوى – بعد معالجة المرارة – في الطعام، وكذا نرى تلال قشور نوى المشمش المعدة للتصدير إلى بعض البلدان، حيث يستخدم بعد طحنه في تبطين بعض الآبار النفطية، كما يستخدم أيضاً بديلاً للفحم حيث يحتفظ بالحرارة بشكل جيد، كما يستخدم أيضاً في نوع من الخشب المضغوط، ويقول الدمشقيون إن المشمش ثمرة مباركة، متعددة الفوائد، غنية بالحديد والفيتامينات وتقي الجسم من الإنهاك والشعور بالتعب خلال الصيام، والعرقسوس هو أحد المشروبات المفضلة بعد شراب قمر الدين، ومثلما نشاهد في مصر، نجد باعته يجوبون الشوارع والحارات بطاساتهم النحاسية، يوقعون بها أنغاماً مميزة (عطشان تعالى اشرب وخد مني كباية)، و(العرقسوس شفا النفوس).

لليالي رمضان بهجتها ورونقها، وبعض العادات والتقاليد تغيرت بتغير الأزمان والأجيال.. كان الدمشقيون يحرصون على الاستماع إلى (الحكواتي) مثلما كان القاهريون يستمعون إلى (شاعر الربابة) في المقاهي أيضاً، ينشد السير الشعبية الشهيرة في جو من البهجة الغامرة حتى السحور.. كان الحكواتي من أبرز مظاهر ليالي رمضان، تماماً مثل قمر الدين والكنافة والقطايف وفوانيس الأطفال وفرحتهم الملونة.. حيث كان يتصدر المقاهي، على مقعد من الخشب المخروط (الأرابيسك) يزدان بطنفسة نُقشت عليها رسومات ملونة من الخيال الشعبي.. أو في أحد الأحياء القديمة، مرتدياً الزي المميز لأبناء الشام – في ذلك العصر – السروال الأسود الواسع والصديرية والمعطف والشماغ.. وكان يروي شفاهة أو يقرأ من كتاب بعض السير الشعبية الشهيرة مثل أبو زيد الهلالي والظاهر بيبرس والأميرة ذات الهمة وعنترة بن شداد وحكايات من ألف ليلة وليلة.. بينما تنتشر قرقرة النارجيلات وطلبات القهوة العربية والتركية!

دمشق في نهاية القرن التاسع عشر كانت تجسد مشهداً رائعاً لمدينة ألف ليلة وليلة

تبدأ الاستعدادات للشهر الكريم بتعليق الزينات على واجهات المساجد والبيوت ولكل حارة مسحراتي خاص بها

وفي (ليلة القدر) يحرص الدمشقيون على إحياء هذه الليلة المباركة، والعشر الأواخر من رمضان، ومنهم من يعتكف بالمساجد، والجميع عقب صلاة التراويح ما بين مصل أو قارئ للقرآن والأوراد والأذكار والدعوات، كما يحرص بعضهم على حضور احتفالات الفرق الصوفية في الزوايا والتكايا والخانقاوات.. بينما تنشغل السيدات والبنات بإعداد الكعك والمعمول وأنواع من الحلويات، وتجهيز الملابس الجديدة استعداداً لفرحة العيد، مع إعداد الرياحين وباقات الزهور وزجاجات ماء الورد والترحم على الأحباب ممن رحلوا، وزيارة من بقوا منهم من الأهل والجيران.


سوق الحميدية


نهر بردى

جماليات اللغة



إعداد: فواز الشعار

منَ المُحَسِّناتِ البديعيَّةِ، الطِّباقُ، وهو الجَمْعُ بين ضدَّين، ومنه قولُ الأعشى:

تَبيتونَ في المَشْتى مِلاءً بُطونُكُمْ وجاراتُكُمْ غَرْثى يَبِتْنَ خَمائِصا

طابق بين (مِلاء البطون)، و(غَرْثى)، و(خَمائص) وكلاهما (الجَوْعى).

وقولُ عبدِ بني الحَسْحاس:

إنْ كنتُ عَبْداً فَنَفسيَ حُرَّةٌ كَرَماً أو أسْوَدَ الخَلْقِ إنّي أبيضُ الخُلُقِ

طابق بين (أسْوَدَ)، و(أبْيَض).

وادي عبقر

للشاعر الإماراتي الدكتور مانع سعيد العُتَيْبة

(من المتدارك)

فِكْري النّارُ وَقَلْبي الحَطَبُ فَلِمَنْ تُلْقَى تِلْكَ الخُطَبُ
تُبْعِدُني الكَلِمَةُ عَنْ أَمْني وَلِأَمْني صَمْتي يَقْتَرِبُ
وَنَشيدُ الأَمْنِ تُرَدِّدُهُ في كُلِّ مَحافِلِها العَرَبُ
أُغْلِقُ أُذُناً أُغْمِضُ عَيْناً حَتّى لا يَحْتَرِقَ العَصَبُ

***

أَتْرُكُ قَلْبي بَيْنَ يَدَيْكِ أَفَهَلْ يَلْقى الأَمْنَ لَدَيْكِ؟
يا بِنْتَ حُروفي كَمْ أَخْشى مَنْ يوحي بِالحُبِّ عَلَيْكِ
وَلِذا قَرَّرْتُ بِإِصْرارٍ أَنْ لا أَتَشَتاقَ لِعَيْنَيْكِ
فَالشَّوْقُ لِعَيْنَيْكِ خَطيرْ لا يَحْمِلُ أَمْنَ الصَّمْتِ إِلَيْكِ

***

لا يَصْمُتُ إلاّ مُقْتَدِرُ إِنْ حَلَّ بِساحَتِهِ القَدَرُ
وَيُهَنْهِدُ بِالبَسْمَةِ دَمْعاً مِنْ عَيْنَيْ قَلْبٍ يَنْحَدِرُ
يَحْمَدُ خالِقَهُ في ثِقَةٍ ما زَحْزَحَهُ عَنْها الكَدَرُ
والصَّمْتُ رَفيقٌ لَمْ يَغْدُرْ لَمّا كُلُّ رِفاقي غَدَروا

قصائد مغنّاة

الهوى والشباب

شعر: بشارة الخوري، لحّنها محمد عبدالوهّاب، وغنّاها عام ١٩٣٢

(مقام عجم النوا)

الْهوى والشبابُ والأمَلُ الْمنشودُ   تُغري فتبعثُ الشعرَ حيّا
والهوى والشباب والأمل الْمنشود   ضاعت جميعها من يديّا
يشربُ الكأسَ ذو الحِجا ويبقى   لِغَدٍ في قَرارة الكأس شيّا
لم يكنْ لي غدٌ فأفرغتُ كأسي   ثَم حطّمتُها على شفتَيّا
أيها الْخافقُ الْمُعذّبُ يا قَلْبي   نَزَحْتَ الدموعَ من مُقْلَتَيّا
أَفَحَتْمٌ عليّ إرسالُ دمعي   كلما لاح بارقٌ في مُحيّا
يا حبيبي لأجل عينيكَ ما أَلْقَى   وما أَوّلَ الوُشاةُ عليّا
أأنا العاشقُ الوحيدُ لِتُلْقَى   تَبِعاتُ الْهوى على كَتِفَيّا

فقه لغة

درجَ العربُ على تسميةٍ بعضِ المتضاداتِ باسمٍ واحدٍ، كقولهم: الجَوْنُ: للأبيض والأسْوَد. والصَّريم: للَّيل والصُّبح. والخَيلولة: للشَّكِّ واليقين. قال أبو ذؤيب:

فَبَقيتُ بَعْدَهُمُ بِعَيْشٍ ناصِبٍ   وَإِخالُ أنّي لاحِقٌ مُسْتَتْبَع

أي وأتيقّن. والنِّدُّ: المِثلُ والضِّدُّ. والزَّوج: الذَّكر والأنثى. والقانِعُ: السَّائل والذي لا يسأل. والنَّاهل: العَطْشان والرَّيان. وثمَّةَ اسمٌ واحدٌ لأشياءَ مختلفةٍ، من ذلك: العَيْن: عَيْنُ الشَّمْس، وعَيْنُ الماءِ، والنَّقدُ من الدَّراهم. والسَّحابةُ من قِبَلِ القِبْلة. والدَّيدَبان، والجاسوس، والرَّقيب.

أخطاء شائعة

يقول إعلاميون، (والآن مع الحَلَقة العاشرة).. بفتح اللام، وهو خطأ، والصوابُ (الحلْقة) بسكونها، على وزن فَعْلَة، وجمعُها (فَعَلات) بفتح الحرف الثاني. ومثلها (ضَرْبَة) ونجمعُها على (ضَرَبات). أما إذا كان الحرف الثاني حرفَ عِلّة، مثل (ثَوْرة)، و(هَيْئة) و(عوْرة) فيسكُن الحرف الثاني، في جمعها، فنقول ثَوْرات، وهيْئات، وعَوْرات.

يشيعُ في الاستعمال تعبيرُ (اختلَفوا على الأمر) والأصح هو: (اختلَفوا في الأمر). ويقولون (يتمتع فلان بخُصلة الوفاء) بضمِّ الفاء، والصواب (خَصْلة)، وهي الخُلق حسناً كان أم قبيحاً. وتجمع على (خِصال). أما الخُصلة فهي قطعةٌ من الشَّعر، وتجمع على خُصَل.



واحة الشعر

الشاعرة جميلة العلايلي

وُلدت في (٢٠ مارس ١٩٠٧) في المنصورة، ثم انتقلت إلى القاهرة، بعدَما استقبلَ الدكتور أحمد زكي أبو شادي، رائد مدرسة «أبولو» الشعرية، والدكتور إبراهيم ناجي، وعليُ الجندي، والدكتور زكي مبارك، والدكتور محمد مندور، وصالح جودت، وغيرُهم من النقاد، شعرَها بطريقةٍ طيِّبةٍ وأثنوا عليها.

وللشاعرةِ جميلة، عددٌ كبيرٌ من الدواوين المنشورة تكتبُ لها منزلةً فريدةً في الحياة الشعرية المعاصرة، كما كانت لها مقالاتٌ شهريةٌ في مجلة (الأهداف) تتناول قضايا الأخلاق والآداب والأمومة. كما كتبت عدداً من الروايات الطويلة التي يمتزج فيها السرد القصصي بالشعر.

كتبت شاعرتُنا في معظمِ الأغراض والموضوعات الشعرية، فجمعتْ في لغتِها بينَ مُعْجم أشعارِ الرومانسيين، بانتخاب الكثير من الألفاظ الإيحائية والعصرية، ولم يخلُ في الوقتِ نفسِهِ من الألفاظ الكلاسيكية التراثية.

يضمُ العالم الشعري لجميلة العلايلي دوائر عدّة متداخلة، تجمع بين شعر الحب والطبيعة والشكوى والتأمل، والشعر الصوفي الإيماني والوطني والاجتماعي، على غرار ما تميز به شعراء (أبولو). ويظل طابع التأمل - في الكون وأسراره - طابعاً عاماً يكسو شعرها بغلالةٍ من الحيرة والشجن والإحساس العميق بالأسر، والرغبة في الانطلاق وتحطيم القيود.

ومن مقتطفاتها الشعرية:

رُحْماكِ نَفْسي أجيبي اليومَ تسآلي
قَدْ ضقتُ ذرعاً بِأعبائي وأَثْقالي
قد ضقتُ ذرعاً بما ألقاهُ فانطفأتْ
مِشْكاةُ خَيْرٍ هَدَتْ روحي لأَفْعالي
فمنْ أكونُ؟ وما شأني؟ وما أملي
وَلِمْ قَدِمْتُ لهذا العالمِ البالي؟
وَلِمْ خُلِقْتُ لهذا الكونِ وا أَسَفي؟
ولِمْ وُلِدتُ؟ لماذا جاءَ بي آلي
لكنْ دَنَى الدَّهْرُ منْ سَهْمي وحاربني
فما أُبالي وحَسْبُ القلبِ آمالي

ثم تقول:

أنا الأبيّةُ لا أبغي مُهادنة
إنْ الصَّراحَةَ أَقْوالي وأَفْعالي
القولُ أَجْمَلُه ما كانَ أَصْدَقَهُ
وما أردتُ به تبديلَ أَعْمالي

توفيت جميلة في (١١ أبريل ١٩٩١)،
عن عمر يناهز (٨٤) عاماً.



ينابيع اللغة

الأصمعيّ

هو عبدُ الملكِ بنُ قريبِ بنِ أَصْمَعَ الباهليّ، ولد (١٢١ للهجرة / ٧٤٠ للميلاد)، في البَصْرة.

أشهرُ رواةِ الشِّعْرِ العربيّ، وحافظُ آدابِ العرب ممَّن سبقوه، وأحدُ أئمّةِ اللغة. وكان يجمعُ كلَّ ما يقعُ تحْتَ يديهِ مِنْ كلامِ العَرَب ويحْفَظُه، ويتفكّرُ فيه ويوازنُ بَيْنه. ولم يكنْ مِنْ نُقّاد عَصْره ومُؤرّخي الأدبِ من يستطيعُ أن يغلبهُ بالحُجَة، وكان عالماً بفنون النّحو، ما سَهّل مَهَمّته الأدبية.

كان كثيرَ التّطوافِ في البوادي، يقتبسُ علومَها ويتلقّى أخبارَها، ويُتْحِفُ بها الخُلفاء، فيُكافأُ بالعطايا الوافرة. وكان الرشيدُ يسمّيه (شيطان الشعر). وكان الأصمعيّ يقولُ: أحْفَظُ عَشْرَةَ آلافِ أرجوزة. وللمستشرق الألمانيّ وليم أهلورد، كتاب سمّاه (الأصمعيّات) جمعَ فيهِ بعضَ القصائدِ التي تفرّد الأصمعيُّ بروايتِها.

عاشَ في أُسْرَةٍ مُتعلّمة بدليل ما رواه عن أبيهِ من أخبار وطلب العلم. عاصر كبارَ القُرّاء، كأبي عمروِ بنِ العلاء، وحمزة بنِ حبيبٍ والكسائيّ.

وبدأ جمعَ الحديث، فكان لابنِ جُريج والأوزاعيّ وسُفيانَ الثّوريّ، ثم بدأت مرحلةُ التأليف، فكان علمُ الجَرح والتعديل، وأشهرُ رجاله يحْيى بنُ مُعين. تطوّرت الحركةُ العلميّةُ في عَصْره، بسببِ تمازُجِ الثقافات وتشجيعِ الخُلفاء، فعقدت مجالسُ المُناظرة في قُصورهم، وكانت حافزاً للعُلماءِ على البحْثِ والنّظرِ، وأسهم الأصمعي فيها، إلى جانب علماء عصره.

أفاد الأصمعيّ من رحلاته إلى بغداد، حيثُ أقامَ فيها مدّة، وخرج منها أكثرَ علماً. كما أنه في مكة قرأ شعرَ هُذيل على الشافعيّ.

إن علم الأصمعيّ لم يكن علمَ سماعٍ من الأعْراب وروايةٍ فحسب، بل كان علمَ روايةٍ ودرسَ درايةٍ.

وكان الأصمعيّ رائداً في العلوم الطبيعية وعلمِ الحيوان، وبخاصة تصنيف الحيوان وتشريحه، ولمعرفته بالمفردات العربية والبحث عن المصطلحات الأصلية التي يستخدمها العرب للحيوانات.

في حادثة ردّدها مؤرخون، جلبَ الفضلُ بن الربيع حصاناً وطلب من الأصمعيّ وأبي عُبيدة مَعْمرِ بنِ المثنّى الذي كتب على نطاق واسع عن علم الحيوان، لتحديدِ التسمياتِ الصّحيحةِ لكل جُزْءٍ من تشريح الحصان. اعتذر أبو عبيدة قائلاً إنّه لغوي وليس طبيباً بيطرياً. ثم قفز الأصمعي إلى الحصان، وحدّد كلَّ جُزْءٍ مِنْ جَسدِه، وقدّم أمثلةً من الشعر العربي عليها.

كتب عدداً من الكتب، منها: (الخيل)، و(الإبل)، و(الفارق) (عن الحيوانات النادرة)، و(الوحوش)، و(خلق الإنسان)، و(الأصوات)، و(أصولُ الكلام)، وغيرها الكثير.

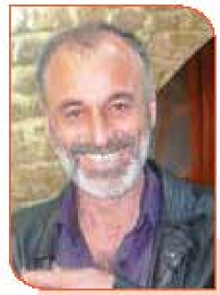
وكانت له مكتبة اختلفت المصادر في ذكر عدد كتبها، فالأصفهاني ينقل على لسان الأصمعي قائلاً: لما خرجنا إلى الرقة، قال لي: هل حملت معك شيئاً من كتبك؟ قلت: نعم؛ حملت ما خفّ حمله. فقال: كم؟ فقلت: ثمانية عشر صندوقاً.

قال عنه إسحاق الموصلي: لم أرَ كالأصمعيّ يدّعي شيئاً من العلم، فيكونُ أحدٌ أعلمَ منه. وقال أبو الطيب اللغوي: كان أتقنَ القوم للغة وأعلمهم بالشعر. وقال الأخفشُ: ما رأينا أحداً أعلمَ بالشّعر من الأصْمعيّ.

تُوفّي في البَصْرة، وتختلفُ المصادر في تعيين سنة وفاته، فتذكر بعضها أنها (٢٠٨) وأخرى (٢١١)، وغيرُها (٢١٦) للهجرة / (٨٣١) للميلاد.

تأليف

ريشتي والطفل والبرتقالة

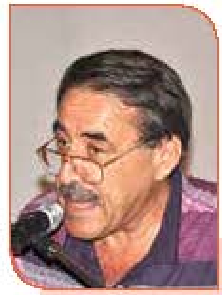


علي صقر

في البدء أخذت ريشتي ترسم طابقاً فوق آخر.. وسرعان ما تجاوز عددها العشرين، ورسم الطابق لا يكلفني سوى القليل من الطلاء. تابعت إلى أن تجاوز المئة طابق، أصبحت عالية جداً.. أنا في أمريكا. وبضربة فرشاة، وبدقة فاقت القنابل التفريغية، أزلت كل الطوابق ما فوق الخامس، عندها تنفست الصعداء، إذ لم تعد توجد ناطحات السحاب تحتل مكاناً في لوحتي. بالريشة خلقت طفلاً واقفاً على شرفة الطابق الخامس، يداه تمتدان نحو السماء، ونظره يتجاوز يديه نحو الأعلى.. حيث السماء تملؤها النجوم. ريشتي تستلهم مخزوناً هائلاً من العشق والخشوع، لذلك رسمت الملايين من الأقمار بدل النجوم، وشاهدت يدي الطفل تحاول التقاطها بعد أن تحولت في نظره إلى برتقالات. بعد عدة محاولات.. فشلت أنا وريشتي والطفل في التقاط ولو برتقالة واحدة. خارج اللوحة من الشارع.. تناهى إليّ صوت بائع غزل البنات.. منذ صغري كان صوته كفيلاً بأن يجعل قدميّ تلاحقه من حي إلى حي وهو يغني: (قولي لأمك.. قولي.. إجا بياع الغزولة). رمى الطفل نظره نحو الأسفل، فشاهد برتقالاته تتساقط فوق عربة غزل البنات. راحت ريشتي بنشاط وحيوية ترسم الملايين من حبات السكر وهي تتراقص ضمن وعاء ساخن.. تكبر.. تتلون.. تأخذ شكل القمر. والطفل من الأعلى يصرُّ على أنها برتقالاته قد تجمعت ضمن الوعاء. بدأت المسافة تنحصر بين أصابع الطفل الممدودة إلى الأسفل وبين برتقالاته. لعدة ثوانٍ شعرت بأنها ساعات. بقيت المسافة بين اليدين والبرتقالة خالية من الألوان، كان خلالها صوت زوجتي وهي تصرخ بالطفل: (أبعد رأسك عن الشرفة يا ولد.. الرأس أثقل من الجسم.. انتبه)، وتتابع قلي البطاطا. أخذت ريشتي تكون رأس الطفل، وقد أخذ شكل كامل جسمه معلقاً بين حافة الشرفة وعربة غزل البنات.. وعندما تجمدت الريشة وتوقفت عن عملها تاركة لتجربة (عباس بن فرناس) الطيران نحو الأعلى.. ومحاولة الطفل الطيران نحو الأسفل. صرخة من بركان زوجتي، صهرت المسافة المتبقية باللوحة: (الولد سقط من الشرفة. الله يلعن أبو الرسم على أبو البطاطا). لم أصدق ما حدث.. برغم ازدحام الشارع بالناس ووصول سيارة الإسعاف أو الدفن وأشلاء ممزوجة بدم لا يشبه غزل البنات، عدت راكضاً إلى لوحتي لإنقاذ ما يمكن إنقاذه.. وبسرعة رسمت شاحنة محملة بالبرتقال مكان عربة غزل البنات، والطفل يسقط فوق الشاحنة وبيده برتقالة يلتهمها بقشرها.. عندما عادت حواسي تعمل بانتظام.. أخذت نفساً عميقاً من سيجارتي.. ووضعت الفرشاة جانباً. هونت على زوجتي: (الله ستر يا امرأة.. لولا مرور سيارة البرتقال لحظة سقوط الطفل لكان الآن كما السكر تحوّل إلى خيوط الغزولة، انظري- مشيراً بيدي إلى اللوحة- إنه فرح يأكل البرتقالة، لم يعد ينتظر رخص ثمنه.. ولد شقي). أخذت زوجتي تولول: (يارب.. الطفل وأخذته.. أترك لي عقل زوجي). أمعنت النظر باللوحة فإذا بخلفيتها تتحول إلى سواد قاتم، اقتربت أكثر من لوحتي وأصوات تلاحقني: (الله يعوض عليك.. الأطفال مسكنهم الجنة.. العقل زينة.. خلّي عقلك أكبر يا رجل..). عندما تكاثرت الأصوات واختلطت من الداخل والخارج ،تحولت ريشتي إلى عصاً طويلة بيدي صاحب الشاحنة وهو يركض بها وراء الطفل. الأصوات تلاحقني: (مات الطفل)، لكن عصا الرجل لاتزال تقترب من الطفل الذي يركض بكل طاقته ومعه عدة برتقالات.. خبأها تحت كنزته.. والريشة تلاحق الاثنين معاً.. الطفل لايزال يعدو وسط الشارع.. أنا وريشتي نحاول كبح عجلات سيارة مسرعة، فيما يحاول الطفل أن يلتقط القمر ظاناً أنه برتقالة. السماء لا تمطر برتقالاً. بين الطيران إلى البرتقالة والارتقاء إلى الأقمار، بقيت اللوحة بيني وبينها ريشة فقدت ألوانها.. امرأتي تصرخ: (الشرفة سقطت على الولد..) في بداية كل موسم للبرتقال، أذهب مع لوحتي إلى عيادة الطبيب النفساني وأسأله: (هل أتركه يموت أم لا؟) نقطة انتهى. نقطة من أول السطر، وأخذت الطوابق ترسم ريشة فوق ريشة إلى أن تجاوز السطر..



نقد



عدنان كزارة

مطالعة نقدية في قصة

(ريشتي والطفل والبرتقالة) لعلي صقر

عندما تجنح القصة القصيرة إلى السرد بأسلوب الفانتازيا، وتخلق مناخاً سريالياً في تصوير حالة نفسية معقدة، فهذا يعني أننا حيال رؤية متشظية لا تنهض بالتعبير عنها لغة هادئة أو سرد تقليدي يربط النتائج بالأسباب، أو حبكة متصاعدة زمنياً تتخللها أزمة لا يستعصي فهمها، أو توقع حلها على قارئ هدف القراءة لديه لا يتعدى المتعة والتسلية. الأمر الذي يقتضي من ناحية التمثيل السردي الذي يتبناه المؤلف الضمني لقصتنا مستوى ذاتياً تخييلياً، تمتزج فيه الحوادث بالأحلام على نحو يحيل في التوضيح إلى علم النفس بغنى تحليلاته وعمق تفاسيره. يقول ميشيل بوتور: (إن وصفاً لا يأخذ بعين الحسبان الأحلام، يعد مجرد حلم).

هذا يعني أننا في قصة (ريشتي والطفل والبرتقالة) للقاص علي صقر، إزاء وصف حلم متناثر يتجسد في مشاهد مفككة، ونريد أن نعيد تركيبها لنتمكن من تفسيرها وتقويمها.

يحاول الراوي الذي يسرد قصته بضمير المتكلم أن يرسم بريشته عالماً حلمياً عجزت يداه عن تغييره في الواقع، عالماً خالياً من ناطحات السحاب ومن القنابل التفريغية. يقول: (أزلت كل الطوابق فوق الخامس، عندها تنفست الصعداء إذ لم تعد ناطحات السحاب تحتل مكاناً في لوحتي). إذاً، على صعيد الواقع فإن الراوي/ الرسام يعيش في نيويورك مدينة ناطحات السحاب، المدينة التي تهدد البشرية بالزوال بما تنتجه من القنابل التفريغية، والراوي الذي يعاني الغربة عن المكان ويكن له الكراهية، يلجأ إلى ريشته ليرسم لوحة عن عالم الطفولة، حيث (تستلهم ريشته مخزوناً هائلاً من العشق والخشوع). إن اللاشعور هو المجال الحيوي للفن كما نعلم، والرسم كفن من الفنون الجميلة، هو الذي يعبر بألوانه وظلاله عن عالم اللاشعور الذي خيم على السرد، وباتت رموزه المكثفة ذات دلالة تعبيرية عن حالة نفسية من حالات اللاتكيف مع الواقع. الرسام في القصة الذي هو بدوره راويها الوحيد، يلجأ إلى عالم الطفولة ليكون نقيض عالم الواقع الذي يتهرب منه، فبعد أن رسم مئة طابق تشكل ناطحة سحاب، راح يمحوها بنزق لتقتصر على خمسة، ربما كانت عدد الطوابق التي تتألف منها الشقة التي عاش فيها طفولته، ففي اللاشعور يمكن للحوادث المتباعدة في الزمان أن تبدو كأنها متجمعة بعضها إلى بعض. ها هو يرسم طفلاً يقف على شرفتها يمد يديه ويرنو بنظره إلى الأعلى. وبالإحالة إلى اللاشعور مرة أخرى، فإن الرسام هو الطفل نفسه، وإن نظره إلى الأعلى انعكاس لتعلقه بالأحلام كتعويض عن حالة حرمان كان يعيشها، وربما لايزال يحياها في صورة قهر قسري لواقع مرير. إنه يرسم النجوم أقماراً، بل يتصورها كطفل برتقالات، وعندما يتناهى إلى سمعه صوت بائع غزل البنات، يطل برأسه إلى الأسفل، ويصر على أن مايراه ليس دوائر الغزل الحمراء، إنما أقماره التي تحولت إلى برتقالات تملأ العربة. لسنا بحاجة إلى مزيد من التفسير، فالحلم بالبرتقال وغزل البنات رمز يفصح عن طفولة محرومة مادياً يستحضرها الراوي ويجسدها في هذا التوزع بين السماء والأرض، وفي ذاك التشهي المحموم للحلوى والفاكهة.

إن العمل الفني يحقق من الرغبات المكبوتة في اللاشعور ما يحققه الحلم، وهو يتخذ من الرموز والصور ما ينفس عن هذه الرغبات، ويخلق بين هذه الرموز والصور علاقات غريبة في الوقت نفسه بالنسبة إلى العقل الواعي. إن عالم اللاشعور الذي تمثله الـ(هي) ويسير على قاعدة تحقيق اللذة والابتعاد عن الألم بحسب (فرويد)، يخضع لمنطق الشعور الذي يراعي النظام والأعراف وتمثله (الأنا) بحسب فرويد أيضاً. والزوجة لاضطلاعها بأعباء البيت وصرامتها وتحذيرها للطفل من السقوط من الشرفة، هي رمز للأنا التي تضبط سلوك الـ(هي) وتحول دون انفلاتها وانسياقها وراء رغباتها وملاذها، وما تحذيرها للطفل إلا رمز لمراقبة سلوك زوجها الرسام الذي تمادى مع الحلم حتى كان يفقد عقله في نظرها. إنها بصراخها كالبركان تعيد زوجها الحالم إلى الواقع، بل تحاول أن تسيطر على تصرفاته بعرضه على طبيب نفسي يزورانه بانتظام (في كل موسم للبرتقال)، أي في كل مرة تستبد به أحلام اليقظة. الطبيب هو جزء من الأنا الصارمة أيضاً، مثله مثل الزوجة في ضبط سلوك الـ(هي) منطقياً واجتماعياً، فالزوجة والطبيب وأصوات الناس، التي انطلقت من الشارع تتحدث عن وفاة الطفل وتعزي الرسام وتصحح موقفه، كلها ترمز إلى التفكير الشعوري، إلى الأنا بتعبير فرويد. يقول عالم النفس مارتمان: (إن التفكير الشعوري يقتصر على النقد والإنكار والتصحيح والربط، وترتيب الحالات تبعاً للقاعدة العامة) ولكن، ماذا عن سقوط الطفل؟ وإلام يرمز ما دمنا قد توغلنا بالتحليل السيكولوجي في نقدنا التفسيري للنص؟ إنه يمثل سقوط الحلم أو انكساره (سقوط الشرفة على الولد) برغم محاولة الرسام (الإبقاء على مسافة تنحصر بين أصابع الطفل الممدودة إلى الأسفل وبين برتقالاته)، لكن (صرخة من بركان زوجته صهرت المسافة المتبقية باللوحة).

مع ذلك، فالرسام/ الراوي مازال متمسكاً بحلمه مجسداً في اللوحة يقول: (عدت إلى لوحتي لإنقاذ ما يمكن إنقاذه، وبسرعة رسمت شاحنة محملة بالبرتقال مكان عربة غزل البنات والطفل يسقط فوق الشاحنة وبيده برتقالة يلتهمها بقشرها). إنه يحاول إنقاذ الطفل/ الحلم الذي يلاحقه سائق الشاحنة لسرقته بعض البرتقالات، ويحميه بريشته من عجلات السيارة في الطريق دون أن ينجح في ذلك: إذ قضي الأمر، يقول: (أمعنت النظر في اللوحة فإذا بخلفيتها تتحول إلى سواد قاتم) ويبدو بعد هذه المحاولات المخفقة لإنقاذ الحلم أن التصالح بين الشعور واللاشعور غدا ممكناً في وعي الرسام: إذ نراه يقول: (السماء لا تمطر برتقالاً)، ولكنه يقر بهزيمة حلمه وفقد ريشته لألوانها، أي أحلامها، يقول: (بين الطيران إلى البرتقالة والارتقاء إلى الأقمار، بقيت اللوحة بيني وبينها ريشة فقدت ألوانها) إنه يتردد على عيادة طبيبه النفسي برفقة زوجته في كل موسم للبرتقال، أي حين تأتيه نوبة الحلم، كما قلنا، ويسأله في حيرة: (هل أترك الطفل يموت أم لا؟ نقطة، انتهى).

من دون شاي ساخن



عارف حمزة

في السادسة والنصف صباحاً استيقظت، بقيت مستلقياً في السرير المعدني، الخاص بالثكنات أو المشافي المتهالكة، وأنا أنظر إلى السقف، وعرفت بأنّ الكآبة هي التي قشّرت الكلس الخفيف للسقف، كآبة الناس الذين نجوا من الغرق وغرقوا في الكآبة هنا.. ويبدو أنني مثلهم صرت أسأل نفسي: (ماذا أفعل هنا؟). كان هذا السؤال هو الذي يجول في بالي، وسيبقى، ربما، حتى آخر العمر، بالفعل، ما الذي جاء بي إلى هنا؟ لماذا عليّ أن أترك كلّ شيء ورائي من أجل أن أعيش بعيداً عن الحرب وأخطارها؟ لماذا تركت كلّ شيء، كلّ شيء، أليست الحياة الجديدة، ومن تحت الصفر، هي حرب أيضاً ولها أخطارها؟ قد تكون حرباً بلا دماء، حرباً نفسيّة، ولكنّها حرب في كل الأحوال، الحرب فيها نجاة، بطريقة أو بأخرى، ولا أعرف إن كانت هناك نجاة من الكآبة في بلد غريب.

ماذا أفعل هنا؟ جعل هذا السؤال صباحي الأول في مركز اللجوء سيئاً، تعكّر مزاجي وأنا أجهّز نفسي كي أذهب إلى إفطار اليوم الأول.. في المطعم تعرف ما معنى أن تكون لاجئاً! تقف في صفّ طويل مع عشرات الأشخاص، وربّما المئات، يلبسون ثياباً من أزمنة مختلفة، ويتحدّثون عشرات اللغات، تقف وفي يدك ورقة مدوّن عليها اسمك وبلدك ورقمك وما تستحقّه من وجبات خلال إقامتك في هذا المكان، تحمل ورقة صغيرة كي تدلّ عليك في هذا البلد الواسع والغريب، في الوقت الذي محت هذه الورقة مهنتك ومهاراتك وشهاداتك وماضيك وشخصيتك، كما محت الحرب مدناً بأكملها عن وجه أرض بلدك.

أنا لست جائعاً بشدّة، ولكن عليّ أن آكل شيئاً، بعد أن منعني الطبيب من التدخين إلا بعد أكل شيء ما، لا أعرف إن كان طعم الشاي هو نفس طعم شاينا الذي كان يشفي صداع الرأس لديّ، منذ الصغر اكتسبت هذه العادة السيئة! وهي شرب الشاي الساخن في الصباح، ومن دونه سيمضي يومي تحت ثقل رأس مصدّع. كان والدي يقول لي: (من الجيد أن صداع رأسك يكون بسبب عدم شرب الشاي، ويشفى بالشاي، وليس بسبب اللحم أو السمك أو الذهب، مع الشاي نستطيع تدبّر الأمر).

كنّا فقراء، وكنا نفطر في الصباح الشاي مع الخبز أو مع الزيت والزعتر، كنت أكره فتات الخبز الذي كانت تقطّعه أمي وتضعه في شاينا كي نشبع، كانت تضع الخبز اليابس القديم أيضاً، نحن الذين لم نكن نتخلّى عن أي شيء بسهولة.

أقف الآن في هذا الصف الطويل، بينما كنت أركض من المدرسة عائداً لبيتنا، الذي يبعد عنها كيلومتراً واحداً، إذا دقّ جرس الفرصة النحاسيّ، أركض بسرعة كي آكل ما تبقى من الشاي المتكتّل بالخبز! وأعود قبل أن تبدأ الحصّة التي بعد الفرصة. في كثير من المرّات، كانت أمي تقطع نصف المسافة بيننا، مثل عدّائي التتابع، وتسلّمني حصّتي من الشبع الوهمي، وإذا حسبنا كم ركضنا أنا وأمي يومياً بسبب الجوع، لكنّا وصلنا إلى ألمانيا، ووقفنا في صف اللاجئين الطويل هذا قبل ثلاثين سنة.

جاء شاب أسمر من خلفي وطلب مني المرور بيده، فسمحت له بالمرور بشكل تلقائيّ، وتجاوزني وتجاوز آخرين كانوا يتذمّرون من تصرفه هذا، وعلى بعد خطوات سمعنا نقاشاً وأصواتاً تعلو، ثم جاء شخص يعمل في (الكونترول) وطلب من الشاب الأسمر العودة إلى آخر الصف، (يا لها من بداية)، قلت في نفسي وأنا أفكّر في الخروج من المطعم والتدخين قبل استلام حصّتي من الإفطار.

عندما وصل الشاب الأسمر إليّ، وهو يتراجع، وقف فجأة قبالتي، وقال لي: هل تتكلّم العربيّة؟

– نعم.

– لماذا تنظر إليّ بوقاحة؟

سألني بعدائيّة، وقبل أن أجيبه، أضاف (سأنتظرك بعد الغداء خارج المطعم وسترى)، وقبل أن يكمل طريقه سحبته من يده إليّ وقلت له: (لماذا علينا الانتظار حتى وقت الغداء؟ دعنا نخرج الآن)، الرجل الخمسيني الذي كان يقف خلفي انتزع ذراع الشاب من يدي وطلب منه المضيّ، وطلب مني أن أبقى ولا أخرج وراءه وأن أنسى الموضوع، (يا لها من بداية) كنت أريد أن أقول للأربعمائة شخص في الصف الطويل في مطعم (الجنّة) البائس هذا..

كنت أشعر بأنّ الجميع ينظرون إليّ، من الذين أخذوا وجباتهم وجلسوا إلى الطاولات في الصالة، ومن الذين مازالوا ينتظرون، أعين كثيرة انتبهت فجأة إلى الوافد الجديد، والذي تلقى تهديداً علنيّاً من شخص يعرفونه، وحتى عندما جاء دوري وأخذت حصتي، شعرت بالعيون تنظر إليّ، فحاولت أن لا أقع على الأرض بسبب التعثّر بالعيون الكثيرة التي تراكمت حولي وبين قدميّ.

سألت المرأة الستينيّة، التي تقدّم الوجبات مع أخريات، عن مكان وجود الشاي، أشارت لي إلى



الزاوية اليسرى، سألتها إن كان ساخناً، ردت مع ابتسامة عريضة: (بالطبع، إنّه شاي أسود وساخن، ولكن لا يوجد في داخله سكر، عليك أن تضيف إليه السكر إذا أردت)، وشعرت بأنّ عينيها أيضاً انضمت لباقي العيون وأنا أذهب إلى زاوية وجود دوائي السحري.

في معسكرات التدريب الجامعي، والتي كانت في لهيب صيف منطقة (المسلميّة) التابعة لمحافظة حلب، كنا نستيقظ في الخامسة صباحاً، ونتدرّب عراة الصدور في تلك الصحراء الباردة جداً في الليل وقبل شروق الشمس، والحارقة في الظهيرة، وبعد التدريب بساعتين كان الإفطار، كنا نجد دائماً طبقة من الغبار تعلو (قصعات) الشاي والزيتون والمربّى أو الحلاوة، لم تكن هناك أباريق للشاي بل قصعات للشاي، وكأنّه وجبة تؤكل، وكان شاياً بارداً وتافهاً ومطعّماً بالغبار والرمل والكافور، مرّة سألت الضابط عن سبب وضع أواني وجبات الإفطار على الأرض، وقبل تدريباتنا بوقت طويل؟ وتبقى تلك الوجبات في الخلاء تبرد وتبرد، وربما تموت، في انتظارنا، لماذا لا يأتوننا بها عند انتهائنا من التدريب وتكون بذلك طازجة وساخنة؟ نظر إليّ الضابط باستهزاء، ثم طلب مني أن أجثو على ركبتي، وبعد أن جثوت قال لي: أنت أتيت إلى هنا لتأكل وليس من أجل التدريب، أكيد لا طعام عندكم في البيت فأتيت إلى هنا لتأكل وتشبع. (ثم بدأ يصرخ بشكل تمثيليّ) أنت هنا من أجل أن تكون مستعداً للدفاع عن الوطن يا..! نستطيع أن ندافع عن الوطن من دون طعام لسنوات وسنوات (وهو يحرّك يديه وكرشه بارز بشكل يدلّ على حروبه السابقة وانتصاراته)، التدريب أهم من الطعام يا... التدريب هو الذي يحمي الوطن من أعدائه وليس الطعام.

– لكننا لسنا في حرب ولسنا جنوداً في الجيش، نحن في تدريب جامعي.

– اخرس يا.. أعرف أنّ أمثالك سينضمون للأعداء من أجل الطعام، تبيع وطنك من أجل الطعام يا خائن؟

شعرت بأنّه وصل إلى النقطة التي سينتزع فيها مسدسه من جانب بنطاله، ويطلق النار على رأسي وأنا على ركبتيّ أمامه، لذلك سكت ولم أتابع النقاش، مع أنني كنت أريد أن أقول له: ولكن كيف سأدافع عن وطني من دون شاي ساخن؟

رجل مثقل بالضجر



نوال يتيم

وأنت تمشي في شوارع أفكارك وحيداً، تشعر بأنّك أمام (خراب كثيف).. أو (مستودع هائل للفجيعة) تنفض بيديك وساوسك المُغبرة عن دثار (حلم) مُهترئ الأطراف، وتدخل في زحمة سوق (الأماني) كغيرك من شباب مدينتي التي لم تنجب من يفهم فجأة بعد.. تمدُّ خيالك لتقرظ سُكّرةً من وهم عابر لأمنية تراها على وشك التحقق من رصيف يبيعُ الحياة كسهرة رومانسية بـ(مطعم المدينة) التركيّ، مع حبيبة لم يكشفها القدر بعد لك سوى حلم بامرأة من عبق الشام وطعم الشهد ودفء صوت فيروز.

مازلت ترى أنّ كل امرأة لا تشبه الأخريات لا يُعوّل على قلبها في الحب!

الحياةُ بالشبة لك سُكّراً كنت تقرطهُ بفرح في طفولتك قبل ارتمائك اللا محبوب في حضن (الصحراء)، وها أنت تقرطه بملل وضجر لا تعرف مصدرهما حين كبرت.. أو لنقل تعرف ولا تريد أن تبوح بسرّك لعابري العلاقات كمن لا يثق بالمرأة حين تكشف له دماملة وهو الحالم بأميرة ناعمة.

ستمرُّ بمُحاذاة مقهى يجيد إعداد القهوة التركية التي تحب، فتتذكرُ أول عبارة غزل أردت أن تقولها لأول امرأة تقابلك صبيحة شبابك اليافع ولم تجرؤ بعد:

(.. تشبهين فنجان قهوة يغري بقراءة الطالع وكتابة الشعر)

– قطرات من ماء الزهر؟!!

تبتسم لسؤال النادل وتفك زرّاً من أزرار العبوس في ملامحك، ثمّ تملأ رئتيك برائحة (القهوة التركية).. هكذا صرت تُحبُّ العيش بالمشي البطيء، والتلفّت إلى وجوهٍ لم تألفها منذ مُدةٍ في شوارع بلادك الغارقة في فوضى المدنيّة المتوحشة وهمجية القروية الرعناء!!

تحاول أن تمسح عن قلبك كلّ الأوكسيد الأسود الذي يخلفهُ الضجر والقلق والأكثر من ذلك أو الأقل منه.. مازلت لم تفهم تحديداً حجم ما يعتريك وشكله !! أما أنا فأفهمه جيدا وبات فهمي يثقل كاهلي.

تُلملمُ حاجيات روحك المتعبة، وتمرُّ ببصرك من زاوية مكان وقفت فيه امرأة ذات غواية، لتلتقط صورةً لوجنتيها المُحمرّتين أمام واجهة المحل المقابل لـ(مقهى العزّاب) الذي يشغلك اسمه مذ تملّكتك رغبة ملحة في الزواج، ولم تستطع التخلص من تعلقك بهذا المكان الرافض لغير الهاربين من قفص الزواج.

تُغادرُ المقهى مثقلاً كما دخلته بقلب مُحاط بالصمت والدموع، ومحمّل بالكثير من الأماني المحرّمة.. وأنت تلوّح للرصيف ببيت من الشعر الكفيف على موعد تخشى ألا تتاله مع الحياة وأنت ممتلئ بالضجر.



حياة تمنحها الريح



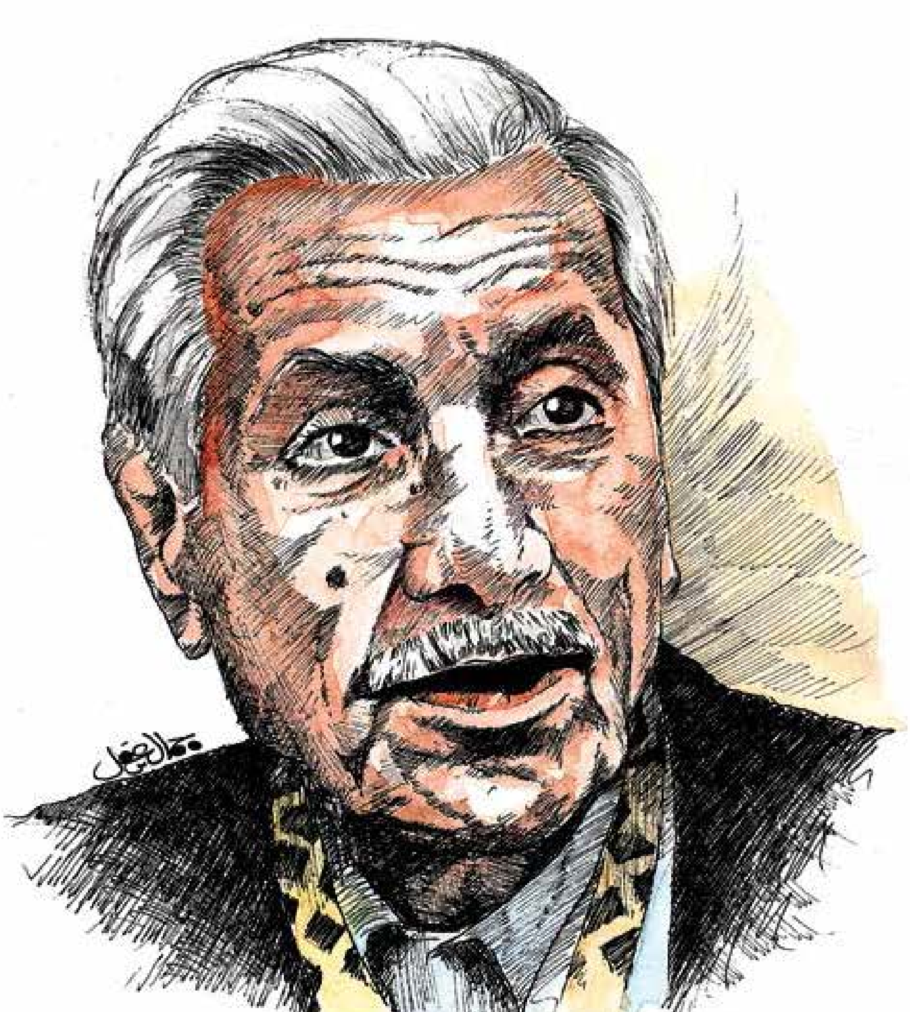
رجاء عبد الحكيم الفولي

جلستْ بين دجاجاتها الوليدة، أسندت ظهْرَها إلى الحائط، شعرت بحرارة الجدار الذي فارقته أشعة الشمس منذ فترة وجيزة، بدت الكآبة تعشش في روحها، داعبتها الدجاجات بالنقنقة في أصابعها، بادلتها المداعبة، تخللت بأصابعها في زغبها الأصفر، ابتسمت متجاهلة استغراقها في التنقيب داخل ذاتها عن خلل.. كُل يوم تستقبل من زوجها إناءً مملوءاً حتى حافته ومعبأً ببذاءة لسانه يدلقه عليها دون موازبة، وكثيراً ما تتطور عطاياه إلى لَكَمات.. صاح الغراب على النخل الذي يعرّي بيتها، حام فوقهم مهدداً ومرعباً.. انقبض قلبها، شعرت بالخطر يفرد ذراعه القوية على دجاجاتها الوليدة.. رقص الحزن على بقايا روحها المحطمة.. أطلقت تنهيدةً حارة، لقد زرعت في نفس زوجها القناعة الكاملة بأنها لم تخبر إخوتها بما يفعله معها، تذكّرت ذلك الاجتماع المُخزي الذي دار في بيت أخيها الكبير، استهل الاجتماع بالصراخ والكلمات التي أكل عليها الزمن ونام، نبشوا تاريخ الأجداد لتضخيم ذواتهم. قال أوسطهم (هو مش عارف انتي جدّك مين؟ وانتي بنت مين؟ واخواتك مين؟).

قال أكبرهم (عندها بنات وأولاد صغار، تَدَخُّلنا هيخرب بيتها)، قال أصغرهم (يعني هنسكت؟) قال أكبرهم (المصلحة تفرض كده). خرجت محمّلةً بالهزيمة والانكسار، تعرقلت كثيراً في عباءتها السوداء الطويلة، قالت لنفسها تركني الجميع.

أعاد الغراب محاولاتٍ أكثرَ جدة وجرأة، وملأ صراخُه الأجواء، ارتعدت الدجاجات واخترقت كل جزءٍ في جسدها لكي تختبئ فيها. عاودتها الذاكرة حينما همّ بضربها في أحد المساءات.. صرخت وجرت نحو خزانة ملابسها، ارتدت عباءة الخروج، قالت دامعة سأخبر إخوتي. ساعتها أمسكَ بها ملاطفاً.. نامت الدجاجات في حجرها طلباً للأمان، فكرت في نفسها وفي الغراب والدجاجات، بدا العالم كمطرقةٍ تنهال على رأسها، داعبتها الأفكار، نفضت الدجاجات، تجولت في بيتها الريفي، أحضرت قطعتين من جريد النخل، ربطتهما في الوسط بالخيط، أعطت الجريدتين مشروع رَجُلِ يملك رقبة طويلة وذراعين وساقاً وحيدة من خزانة ملابس زوجها، ألبسته ثوباً مهيباً، ضحكت من العمّة الكبيرة التي صنعتها له، بدا الآن يحمل رأساً كبيراً، ذكّرها بأخيها الكبير، عن طريق السلّم الخشبي اعتلت الجدار أمام عينَي الغراب الذي يقف متحدياً ومتحفزاً، في وجهه تماماً ثبّتت رَجُلَها خيالَ المآتة.





أكبر من متاهة النسيان

عبدالوهاب البياتي

المسافر بلا حقائب



عبده وازن

تصادف هذا العام الذكرى العشرون لرحيل الشاعر العراقي عبدالوهاب البياتي (١٩٢٦- ١٩٩٩)، ولعلها فرصة سانحة لاستعادة هذا الشاعر، الذي شغل المعترك الشعري العربي طوال أعوام بل عقود، ولإعادة قراءته بعد الظلم الذي حل به عقب رحيله، فأُهمل ولم يعد اسمه متداولاً، إلا عند الكلام عن ثورة الشعر التفعيلي والجيل العراقي الذي أرسى هذا الشعر ورسخه.

وكان البياتي من رواده مثله مثل بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وبلند الحيدري. في ذكرى رحيله العاشرة، كتب الشاعر العراقي هاشم شفيق مقالاً عن الإجحاف الذي يواجهه صاحب (أباريق مهشمة) ودعا النقاد والشعراء إلى إعادة حقه المهدور إليه. لكنّ الغياب الذي يحيط بالبياتي تزداد رقعته عاماً تلو عام، ويزداد شعره غرقاً في متاهة النسيان.

ظل البياتي شاعراً حتى اللحظة الأخيرة من حياته، كما يذكر جميع أصدقائه، فهو لم يستطع أن يتخيل نفسه يوماً يحيا خارج الساحة الشعرية، وبعيداً عن معاركها شبه اليومية، وفي تلك المعارك التي خاضها شاعر (مسافر بلا حقائب) كان ينتصر أحياناً وينهزم أحياناً أخرى، ولكن طبعاً من دون أن يعترف بأي هزيمة. كان البياتي شاعراً على صورة بروميثيوس الإغريقي ذاك الذي سرق النار وأراد أن يضيء بها العتمة التي تحيط به، وكان بحق ذاك السارق النبيل الذي أضاء بناره ليل الشعر والعالم.

لم يكن من المتوقع أن يغيب عبدالوهاب البياتي عن المعترك الشعري الراهن، هو الذي كان شاعر زمن لايزال زمنه، وشاعر المنابر التي ما برحت منابره، ويذكر الجميع كم أجرى من حوارات كانت تحتل الصفحات الثقافية، وفيها دأب على التحدث من دون ملل عن ثورته الشعرية وعن قصيدة التفعيلة وعن العراق والمنفى والمرأة، ودأب كذلك على رمي سهامه الحارقة والمؤلمة أحياناً على بعض رفاقه من شعراء وكتّاب.

كان البياتي شاعراً رائداً عاش (مجد) الريادة وتنعّم به على خلاف رفيق دربه بدر شاكر السياب الذي قصفه الموت باكراً. لكن ريادته لم تدفعه إلى الاستسلام والرفاهة والطمأنينة، بل ظل ذلك الشاعر القلق المجبول بالأسئلة العميقة وبالشك والحيرة. وكيف لا وهو الذي استهل حياته الشعرية شاعر (اللا مكان) والمنفى، بل (مسافراً بلا حقائب) كما تقول إحدى قصائده الأولى. ومنذ ذاك التاريخ، أي منذ الخمسينيات، غدا البياتي شاعر المنفى بامتياز، وكان لقصيدته الشهيرة تلك وقع

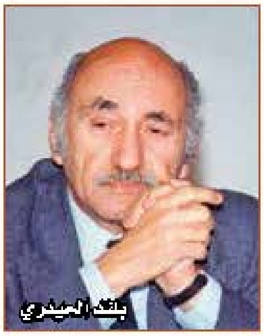
كبير في بدايات الشعر العربي الحديث وتاريخ المنفى العربي، الذي راح يتسع عقداً تلو عقد. وفي كلامه عن المنفى استطاع البياتي أن يجسد صورة وجودية للشاعر المنفي خارج الجغرافيا والتاريخ معاً، خارج المتن والهامش.

ظل عبدالوهاب البياتي في طليعة الشعراء المحدثين، الذين جددوا القصيدة العربية، وأمدوها بما أوجدوا من إيقاعات جديدة وبنىً ومفرداتٍ ومعانٍ لم تكن مألوفة، لكنه ظل على مقدار من المحافظة أو الأصالة أو الرصانة في معنى ما، فلم يتطرف في ثورته الشكلية ولا في تجديده، ولم يغرب في حداثته مثلما أغرب بعض الذين جايلوه وأعقبوه، بل آثر أن يظل وفياً للينابيع التي طالما غرف منها، ووفياً للتراث ولكن باسم المعاصرة، وللقصيدة القديمة باسم القصيدة الحرة، وللنصوص الصوفية باسم النثر الشعري، الذي كان يكتبه حيناً تلو حين من دون أن يركن إلى (قصيدة النثر). كان البياتي شاعراً حديثاً بحق ولكن من غير تطرف أو مغالاة أو تهور؛ فوراء ثورته كمنت حالة من الاتزان، وخلف غلوائه رسخت حالة من الهدوء، وهما اتزان الشاعر المثقف وهدوؤه، الشاعر الذي جاب الحضارات، قارئاً نهماً وطاف المدن والعواصم، مهاجراً ومنفياً، ورافق الثورات السياسية والأدبية في الوطن العربي والعالم أجمع، شاعر حديث لكنّ جذوره مغروزة في تربة الحلاج وابن عربي والسهروردي وسواهم من شعراء الصوفية الذين قرأهم باكراً في بغداد، شاعر معاصر ولكن على طريقة المخضرمين، الذين لم يتخلوا عن قديمهم أياً كان، ولعل صفة (الخضرمة) تمثل شاعر (النار والكلمات) خير تمثيل، وهو ظل يحن إلى أوزان الخليل طوال أيامه الأخيرة، ولم يكن يتوانى عن القريض في بعض المناسبات.

كما كان عبدالوهاب البياتي شاعراً ذا تاريخ، بل تاريخاً في شاعر؛ فهو سليل المراحل والمحطات الرئيسة، سليل الرومانطيقية والواقعية، سليل الرمزية والصوفية، سليل الأصالة والحداثة معاً، شاعر سياسي أيضاً نجح في ترسيخ معادلة جديدة للشعر السياسي قائمة على الوعي الثوري، وليس على الهجاء والسخرية فقط. هاجر طويلاً وجال كما يجول الرحالة حاملاً في طويته عالمه الخاص وذكرياته.

كنت أينما التقيت عبدالوهاب البياتي أجده هو نفسه، لا سيما في سنواته الأخيرة، لكنه لم يُقدّر له أن يتخطى الثالثة والسبعين من عمره، لكنّ أعوامه التي ناهزت السبعين لم تزده إلا حدة وألفة وزهداً، بل ظل ذلك الشاعر المزاجي، المحتدم، صاحب المعارك ومطلق (الصفات) الساخرة على خصومه التاريخيين مثل نزار قباني وأدونيس... وأذكر أنني لمّا سألته مرة عن الريادة الشعرية وعن الجيل العراقي الرائد أجابني قائلاً: سأقول شيئاً ليس للمفاضلة إنما للمقارنة فقط، نازك مثلاً ولكونها امرأة تنتمي إلى عائلة محافظة، فإن احتكاكها بالعالم كان من خلال الكتب أكثر مما كان من خلال الحياة والتجربة الوجودية التي يواجهها الإنسان، أما السياب فكان ابن الريف، وعندما أنهى دراسته الثانوية في الريف العراقي الجنوبي انتقل إلى بغداد وعاش في القسم الداخلي، فكان احتكاكه قليلاً جداً بروح بغداد الحقيقية، بغداد المدينة الأسطورية التي بنيت منذ العصر العباسي، وتكونت لها تقاليد وقيم ظاهرة وخفية تماماً. إذاً حتى عندما عاش السياب في بغداد لم يلامس جوهر بغداد كمدينة.

في الذكرى العشرين لرحيله، نحتاج حقاً إلى أن نقرأ البياتي ونعيد قراءته؛ أن نقرأه شاعراً حاضراً، وليس كشاعر غاب تاركاً وراءه الكثير من القصائد والمواقف والآراء.


بلند الحيدري


السياب


نزار قباني


هاشم شفيق

علينا استعادة هذا الشاعر دائماً عندما نتذكر الشعر العراقي وريادته

برغم ريادته مع السياب فإنه ظل الشاعر القلق المجبول بالأسئلة حول بغداد والمرأة والمنفى

ظل شاعراً حديثاً بحق من دون تطرف أو مغالاة أو تهور برغم ثورته الشعرية الدائمة


مدينة بغداد



د. نفيسة الزكي

عندما تصير الكتابة اعترافاً وبوحاً

أدب السيرة الذاتية

إن المتتبع للشأن الثقافي في بلادنا العربية، سيلاحظ دون شك أن ما يعرف بأدب السيرة الذاتية، أو أدب الاعتراف، لم ينتشر ويكثر الإقبال عليه إلا في العصر الحديث. لكن بالرغم من ازدهاره، فإنه لا يعدّ من الأمور المألوفة، التي يتقبلها الناس في يسر وسهولة، ولذا يحاول كتاب هذا النوع من الأدب في الأعم الأغلب، أن يلتمسوا في مقدمة كتبهم الأعذار، ويسوغوا البواعث التي دعتهم إلى الكتابة عن أنفسهم، ولا يقتضي ذلك بطبيعة الحال أن يكون ما يذكرونه هو السبب الحقيقي والدافع الأصيل.

فأدب السيرة الذاتية إذاً، ليس أدباً ميسوراً هيناً، بل هو من الآداب التي تقتضي من كاتبها مشقة أن يتجرد من نفسه، ويتخلص من أهوائه ونزعاته الخاصة، فالحوادث التي يرويها عن نفسه– كما ذكر زكريا إبراهيم في كتابه مشكلة الإنسان– قد تعصف بقدرته على وزن الأشياء وتقويم الأمور، وتُضل تفكيره، وقد يكون الإنسان مخلصاً صريح الرأي صادق الحديث، ولكن تنقصه مع ذلك القدرة على التحليل والتعليل والتحري والاستقصاء، وأوفر الناس عقلاً وأرجحهم رأياً قد يكون عنده أسباب خاصة تدعو إلى الكتمان والإخفاء، أو تستلزم الزيادة والإضافة، أو تحبذ المبالغة أو التشويه والتحريف.

وتأسيساً على ما سبق؛ لا بد أن نشير إلى أن بعض النقاد يرون أن أدب السيرة الذاتية، هو نوع من الكتابة الشائكة، التي تستلزم الصدق التام والبوح والمكاشفة، كما تحتاج إلى شجاعة قصوى، لأنها كتابة مغايرة أو هجرة إلى غير المألوف، وخاصة إذا تناول الكاتب ما يعتبر من التابوهات أو من المحرمات، فمن الطبيعي أن تصطدم هذه الكتابة المغايرة بالمزاج الوجداني للشعب العربي، الذي يحب التورية ويكره المكاشفة والمصارحة، حتى لو كان الهدف منها تطهير الذات والخلاص النفسي، ولذلك فإن هذا الأدب (المكشوف) مازال مرفوضاً نوعاً ما في بعض المجتمعات.

> يرى النقاد أن أدب السيرة الذاتية هو نوع من الكتابة الشائكة التي تستلزم الصدق التام والبوح والمكاشفة

إن كاتب السيرة الذاتية مضطر إلى أن يحذف من كتاباته وسرده المسائل العادية الدارجة، ويقتصر على ذكر الحوادث والأعمال والسمات الغالبة، وإذا لم يفعل ذلك فسيكون من المتعذر كتابة أو قراءة المجلدات الضخمة التي تصير ضرورية، ولكن حذف تلك الأشياء المبتذلة التي يتكون منها الجزء الأكبر من الحياة، التي يشترك فيه الرجل العظيم مع غيره من الناس، والإبقاء على الأشياء البارزة

وتأكيدها وإظهارها، من شأنه أن يوجد الإحساس بأن الحياة، التي يتناولها كاتب السيرة الذاتية، تختلف عن حياة الآخرين اختلافاً بيناً.

إن كاتب السيرة الذاتية يسعى إلى كسب ثقة القارئ، وتوثيق الصلة بينه مرسلاً، وبين القارئ مستقبلاً، حتى يكون قريباً منه؛ لأنه إنما كتب تلك السيرة من أجل أن يوجد رابطة ما بيننا نحن القراء وبينه، وأن يحدثنا عن دخائل نفسه، وتجارب حياته، حديثاً يلقى منا أذناً واعية، لأنه يثير فينا رغبة في الكشف عن عالم نجهله، ويوقفنا من صاحبه موقف الأمين على أسراره وخباياه. وهذا الشيء يبعث فينا الرضا، وقد يأسرنا فيحول أنظارنا عن نقد الضعيف والواهي في سرده، ويحملنا على أن نتجاوز له عن الكذب ونتقبل أخطاءه بروح الصديق.

لقد احتل أدب السيرة الذاتية- كما أشرت في بداية هذا المقال- مكانه في العقود الأخيرة بين الفنون الأدبية الأخرى، وذلك من خلال مجموعة من الأعمال الرائدة من قبيل: سيرة طه حسين المعروفة باسم (الأيام)، و(أنا)، و(حياة قلم) للعقاد، و(زهرة العمر) لتوفيق الحكيم، و(حياتي) لأحمد أمين، و(قصة حياة) لإبراهيم عبدالقادر المازني، و(سبعون) لميخائيل نعيمة، و(قال الراوي) لإلياس فرحات، و(قصة حياتي) لمصطفى الديواني، و(مذكرات طالب باحث) و(أوراق العمر) للويس عوض، و(في صالون العقاد) و(إلا قليلاً) لأنيس منصور، و(معي) لشوقي ضيف، و(على مقهى الحياة) لسمير سرحان، و(على الجسر) لبنت الشاطئ، و(حياتي مع الشعر) لصلاح عبدالصبور، وغيرها من النماذج الأدبية لفن السيرة الذاتية التي أسست لفن أدبي له مقوماته المتميزة والمختلفة.

لقد أضحى أدب السيرة الذاتية من الآداب المحببة والمفضلة لكثير من القراء والمتتبعين؛ لأنه يدور حول قصص وأحداث تعتبر أقرب إلى الواقع منها إلى أي شيء آخر، فالكاتب قد يعترف ويبوح بأخطائه وإخفاقه في بعض مراحل حياته، ويحاول من خلال كتابته لاعترافاته أن يعلل لهذه الإخفاقات، وبذلك يصير الضعف البشري موضوعاً للمعالجة الفنية، كما قد يتعرض أدب السيرة الذاتية لبعض فئات المجتمع ولحالات غريبة من حالاته أو بعض الأوضاع الشاذة، ولا شك أن ذلك يعود بالفائدة على القارئ ويساعده في حياته الخاصة وفي سلوكه مع الأفراد والجماعات؛ لأنه قد يقتدي بكاتب هذا الفن في طريقة تغلبه على الصعاب.

إن السيرة الذاتية- كما ذكر زكريا إبراهيم، في كتابه (مشكلة الفن)- تحقق وظيفياً المشاركة الوجدانية والتعاطف الرمزي، ومعنى هذا أننا حينما نستقبل أي نص لهذا النوع الأدبي، فإننا نضع أنفسنا موضع كاتبه، محققين بيننا وبينه علاقة بشرية تشبيهية، وكأننا نقوم بعملية محاكاة باطنية؛ ذلك أن أية مشاركة فنية تتحقق بيننا وبين بعض الشخصيات، إنما تقوم على هذه المشاركة الوجدانية أو التعاطف الرمزي، الذي تنتقل إلينا من خلاله انفعالات الآخرين على سبيل العدوى أو التأثر الوجداني؛ فنشعر بأننا نعيش آلامهم ونعاني أوجاعهم ونستشعر ذواتهم.

وقبل أن نختم هذا المقال، لا بد أن نشير إلى أن كاتب السيرة الذاتية، قد تعترضه بعض الصعوبات، في طليعتها النسيان وخيانة الذاكرة، وهذا أمر لا حيلة للكاتب فيه، لكن ما يمكن أن يحاسب عليه هو التخيل والتلفيق في سرد الأحداث والكذب المجافي للحقيقة، لذلك يشترط في كاتب السيرة الذاتية الصدق والصراحة، إذ بهما يتميز هذا الجنس الأدبي عن بقية الأجناس الأخرى كالقصة والرواية. لذا؛ فإن على كاتب السيرة الذاتية أن يبني ما يكتبه على أساس متين من الصدق، فإذا ضَعف هذا العنصر في السيرة الذاتية لم تعد تسمى كذلك. فالصدق كما أجمع معظم النقاد، يكبح جماح الخيال، ويجعل الكاتب يقف عند الحقائق، يعرضها ويرتبها ترتيباً خاصاً، على عكس القاص أو الروائي الذي يكون حراً في الخلق والبناء.

ليس أدباً ميسوراً هيناً بل هو من الآداب التي تقتضي من كاتبها مشقة أن يتجرد من نفسه

احتل مكانته المتقدمة في العقود الأخيرة بين الفنون الأدبية

أصبح من الآداب المحببة والمفضلة لكثير من القراء والمتتبعين



د. يحيى عمارة

الأدب والثقافة المزدوجة عند

عبدالفتاح كيليطو

لا يكون من قبيل المصادفة القول، إن الناقد العربي عبدالفتاح كيليطو من الكوكبة النقدية العربية الجديدة، التي جعلت من مفهوم الأدب وَرَشاً معرفياً وجمالياً للتحديد والشرح والتحليل والتفسير والتأويل، انطلاقاً من كل القضايا الإبداعية والنقدية، التي تأسس عليها الأدب العربي قديماً وحديثاً في علاقته بذاته وبالآخر، ويرجع الأمر إلى الثقافة المزدوجة التي تشبّع بها في تربيته وعلمه! فهو من القراء الجيدين المعاصرين، الذين اطلعوا على الآداب العالمية بما فيها الأدب العربي، حتى قيل إنك لن تجد فقرة من فقرات المتن النقدي لدى كيليطو، لم تذكر فيه إشكالية من إشكاليات مفهوم الأدب عربياً وغربياً! ولم يترك جملة واحدة تمر دون ذكر لفظ (أدب)، أو ذكر مكوناته وخصائصه، ولم تستطع جُمَلُه النقدية الفرار من ذلك الأمر، الذي يؤكد انشغال الرجل انشغالاً كبيراً بمفهوم الأدب، بصفته ورشاً إبداعياً للحرث النقدي، الذي عليه أن يستنبط دلالات المفهوم وإشكالياته. فالقارئ للمشروع النقدي (الكيليطوي) لا يمكنه أن يستقر رأيه على تقويم صحيح للمتن النقدي المؤسس لذلك المشروع، دون تحديد مفهوم الأدب عند الرجل.

من هنا، لقد تعامل صاحب (الأدب والغرابة) بمجموعة من الطرق المنهجية والمعجمية والنسقية والسياقية، ليقدم المفهوم الذي يمكن أن نصفه بالمفهوم المتعدد الصفات والصور؛ حيث في كل عنوان كتاب، أو في فقرة نقدية، أو في جملة تركيبية، يعثر القارئ على مفهوم للأدب مرتبط بالصفة تارة، وبالثنائيات الضدية التي تشير إلى القضايا والإشكاليات الموجودة في تلك الثنائيات تارة أخرى؛ مع استحضار شعرية القول. فالناقد العربي أعطى مجموعة من الأوصاف لا تحصى، تتعلق بالأدب وتعاريفه وتحولاته المتعددة، بالحياة وبالجمال وبالمعرفة وبالعصور وبالجغرافيا وبالإنسان. ولعل النموذج الساطع في هذه الفكرة، قوله الآتي: (إن الأدب لا يتقدم ولا يتجدد إلا بفضل ما يدخل عليه من تصحيح وتنقيح وتلقيح).

إن قارئ كيليطو، يلاحظ التعدد المفهومي للأدب وقضاياه وظواهره، حيث يشير في أكثر من موضع إلى أن مفهوم الأدب لا يتطور إلا بالقراءة والتعديل، وبالاختلاف في المكان

> يرى أن تحديد خصائص الأدب يعود إلى انفتاح مرجعيته القرائية على مجموعة من المدارس والمناهج النقدية الغربية والعلوم الإنسانية

والرؤية والمثاقفة. ومن البيّن هنا، أن نشير إلى أن أديبنا، يناقش مجموعة من الظواهر المنبثقة من إشكاليات الأدب، ومن خلالها يبدع لنا مفاهيم تكون في غالب الأحيان أجوبة عن تلك الظواهر.

وقد ظل متشبثاً بالحديث عن الأدب العربي بكل مكوناته، بدءاً بالأديب، مروراً بالنص الأدبي، ووصولاً عند القارئ. فقد أعاد للجاحظ وأمثاله (ابن شرف- ابن القفطي- ابن ناقيا- ابن بطلان) الاعتبار في الثقافة العربية القديمة والمعاصرة. ويتعلق هذا باستراتيجيات دراسته للأدب العربي الذي يصفه دائماً بالمتغير والمتجدد الذي يتميز بالتكاملية. حيث يقول مؤكداً ذلك: (ليس الأدب كتلة جامدة، شيئاً مفصولاً عنا ومعروضاً أمامنا، نبصره بالعين المجردة، لا بد من التوجه إليه بكل كيانك، بمقروئك، بكيان زمنك وثقافة عصرك). ولم يبتعد عن إشكالية الأديب العربي، القديم والحديث، في علاقته بالثقافة الأدبية الغربية. فقد قرأ الأدب من منظورات الأدب المقارن. يقول متحدثاً عن هذه الإشكالية: (كان الأديب القديم، والشاعر على الخصوص، يتخذ نموذجاً له مؤلفات عربية في معظمها. أما الأديب الحديث؛ فعلى العكس من ذلك، يدين لأوروبا بقواعد القراءة والكتابة). ولم يترك إشكالية مفهوم الأدب، وعملية الرمزية في الأدب الكلاسيكي والحديث عند العرب، أن تمر دون معالجة، حيث يطرح هذه القضية، إذ (يجعل الأدب العربي الكلاسيكي يبدو عمداً أقل استقلالاً، ولكن في الوقت ذاته قادراً على أن يرتحل حول موضوع معين أو حول صيغة ما).

وتعود خصائص تحديده للأدب بالدرجة الأولى، إلى انفتاح مرجعيته القرائية على مجموعة من المدارس والمناهج النقدية الغربية والعلوم الانسانية، فهو يقول عن هذه الظاهرة: (إن مسألة المنهجية في ما يخص الأدب، ليس لي عنها تصور واضح وثابت، لذا سأقول، كما يقال عادة عند التواضع: إنني أبحث عن نفسي. خذ رواية مثلاً، تجد فيها عناصر تاريخية، وعناصر نفسية وعناصر جغرافية، وعناصر اجتماعية، أحياناً في نفس الصفحة. فإذا بك تتحول وأنت تقرأ هذه الصفحة، إلى مؤرخ وجغرافي ومحلل نفسي أو نفساني وعالم اجتماع). وهي الظاهرة التي تجعلنا نَصِف النص النقدي الكيليطوي بـ(نص تآخي الآداب والعلوم الإنسانية)، لأن قراءته قراءة منفتحة على النقد الذوقي والنقد العلمي من جهة، وعلى التعدد المعرفي والمنهجي من جهة أخرى. وما تجدر الإشارة إليه في هذا السياق، وانطلاقاً من حديثه عن الأدب، هو أن كيليطو من الفئة النقدية المغربية، التي جمعت بين الإبداع الأدبي والدرس النقدي، وزاوجت بينهما، فأضحى النقد عندها جزءاً من الأدب وطرفاً منه.

أما فيما يخص موقفه من الأدب المغربي، فتبين لنا أن اهتمامه يميل في تحليلاته وأبحاثه ودراساته إلى الأدب العربي أولاً، ثم الأدب الغربي ثانياً، والأدب المغربي ثالثاً، حيث نجده يركز على النص الأدبي العربي القديم كثيراً، ويعود ذلك إلى سببين: السبب الأول ثقافته التأسيسية للرؤية النقدية المتشبعة بالقراءة للنص العربي، والسبب الثاني تأثره بالثقافة الأوروبية التي اهتمت بالنص المشرقي أكثر. بيد أن صاحبنا لم ينس ذاته الأدبية إن صح التعبير، ليتحدث في بعض متونه عن الأدب المغربي، بصورة محتشمة وبصورة تعتمد على التحسر والتساؤل للوضع الأدبي المغربي. ويمكن أن نتخذ مقاله النقدي (بعيداً عن القريب، قريباً من البعيد) أنموذجاً على تلك الصورة، التي تستحق المناقشة.

وفي الختام، يتعامل كيليطو مع الأدب بوصفه شهادة ثقافية أكثر مما هو رسالة اجتماعية. وفي الوقت نفسه، لم ينس أدب المهمشين والمنسيين واللا مفكر فيهم. لأن الأدب عمل (لا بمعنى الإنتاج كما ترى نظرية الانعكاس) بل بمعنى الاكتمال، فالأدب عمل مكتمل، مكتف بذاته، ومنته بالزمان والمكان وثابت ومغلق، وأدبية الأدب تكمن في بنيته الخفية التحتية.

انشغل بمفهوم الأدب بصفته إبداعياً للحرث النقدي الذي يغلب عليه استنباط دلالات المفهوم وإشكالياته

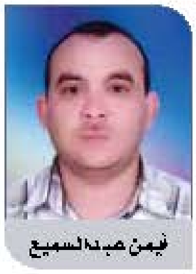
الأدب لا يتقدم ولا يتجدد إلا بفضل ما يدخل عليه من تصحيح وتنقيح

أعاد للجاحظ وابن شرف وابن القفطي وابن ناقيا وابن بطلان الاعتبار في الثقافة العربية قديماً وحديثاً



عزف على أوتار الوجع

جورج أورويل استشرف ملامح القرن العشرين



أيمن عبد السميع

عبر الكاتب الإنجليزي والصحافي جورج أورويل إلى الشاطئ الآخر (في ٢١ يناير ١٩٥٠)، مودعاً دنياه بعد حياة عريضة، وعلى الرغم من قصرها، فقد حفلت سنواتها الـ(٤٧) بأعمال ضخمة في الأدب والفكر.. كما يؤكد المعاصرون أن جورج أورويل (١٩٠٣ - ١٩٥٠م) هو بلا شك (أحد صانعي القرن العشرين)، وأشهر وأهم الكُتَّاب في قارة أوروبا، وأكثرهم ترجمة إلى لغات العالم، حيث عَبَر للعالمية من خلال روايته الشهيرة الديستوبية- نُشرت قبل وفاته بقليل- التي سماها (١٩٨٤)، فقد أحدثت دوياً شديداً في الأوساط الثقافية، وتحقق أورويل من نجاحها قبل أن يرحل عن دنيانا.

الكاتب الأكثر شهرة وترجمة ومبيعاً وتأثيراً في أوروبا

اعتبره الفيلسوف البريطاني (ألفريد جول إيير) ضمير القرن العشرين

احتلت رواية (١٩٨٤) التي كتبها عام (١٩٤٨) صدارة المبيعات في الرواية الأوروبية في مختلف أنحاء العالم

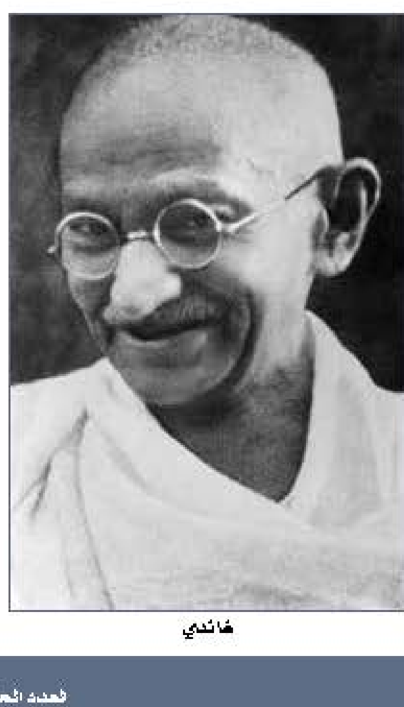
(ألفريد جول إيير) الفيلسوف البريطاني المعروف، صاحب الكتاب الشهير (اللغة، والحقيقة المنطق)، قال عنه: (إنه واحد من هؤلاء الناس الذين إذا اعتقدت أنهم يقدرونك، زاد تقديرك لنفسك، وأنا أعتبر أنَّ من الأوصاف التي يمكن أن نُطلق عليه، كما يمكن أن تُطلق على غاندي، أنه كان ضمير القرن العشرين)، هذه الشهادة الكبيرة، التي حظي بها الكاتب جورج أورويل، تدل دلالة واضحة على عمق التأثير الذي أحدثته رواياته في نبض الفكر العالمي.. فإذا زعم أحد، كما سأزعم أنا، أن هذا الروائي سيظل مقروءاً ومطلوباً ومؤثراً طوال فترات طويلة قادمة.. فهي الحقيقة.

السيرة الذاتية لجورج أورويل كانت مادة ثرية لأقلام كثيرين، لكننا سنذكر أهمها، وهو الإبداع ليس غيره. أبدع جورج أورويل وعزف على أوتار الوجع في مجالات أدبية وفكرية متنوعة، كتب في الرواية والمقال والنقد الأدبي والشعر الخيالي والصحافة الجدلية، إلا أن موهبته الحقيقية قد بدت واضحة ومتجلية في أعماله الروائية أكثر، فهو صاحب رسالة منذ كتاباته الأولى، إنه لا يكتب لتسلية القارئ، أو لتسلية نفسه، بل ولا يكتب لمجرد الوصول إلى فهم أعمق للحياة أو الطبيعة الإنسانية، إنه يكتب بهدف (الإصلاح) دائماً، وهو غاضب غضباً شديداً مما يراه، وخائف أشد الخوف مما يمكن أن تتطور إليه الأمور، خاصة من ازدياد هيمنة التقييد على الفرد وحريته، وعلى الأخص حرية الفرد في التفكير، وهذه الرغبة القوية لديه في الإصلاح، وهذا الغضب المستمر مما يراه، جعلاه يتساهل بعض الشيء فيما يتعلق بالشروط المألوفة للرواية الجيدة، ويعطي أولوية لتوصيل رسالته إلى القارئ،

ولو على حساب أن تصبح روايته أقرب إلى الكمال من الناحية الفنية، هذا هو السبب في رأيي أنه (أفسد فكرة جيدة).

ففي الرواية كتب: متشرد في باريس ولندن عام ١٩٣٣، وأيام بورما عام ١٩٣٤، وابنة القسيس عام ١٩٣٥، ودع الزنبقة الخرز عام ١٩٣٦، والخروج من المُتنفس عام ١٩٣٩، ومزرعة الحيوانات عام ١٩٤٥، وأخيراً رواية (١٩٨٤ عام ١٩٤٩).

وقد حمل إبداع جورج أورويل الأدبي الروح المناضلة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معاني هذه الروح التي امتزجت بنفسه وتغلغلت في كيانه، لقد استلهم جورج من حياة المطحونين والمهمشين في الحياة وما اتسمت به من حاجة وعوز، كما أظهر كل هذه العناصر، وسبكها في لغة أدبية غنية وثرية بالمفردات المميزة، التي جعلت لأدبه



غاندي



ألفريد جول إيير

طابعاً خاصاً وفريداً، ميزه بين أقرانه من الكتّاب الأوروبيين.. لكن المُبحر بعمق في كتابات جورج أورويل، يشعر من خلال حروفه وكلماته، بنبض القلق والنزعة التشاؤمية، فمن ضمن أقواله التي تؤكد ذلك: (لم تعد هناك مساحة آمنة، ولا تلك السنتيمترات المربعة في الجمجمة)!!

وكما ذكرنا آنفاً، فلقد ترك جورج أورويل العديد من الأعمال الأدبية، التي مثلت بصمة واضحة في مسيرة الرواية الأوروبية، ووصولها إلى طور العالمية، ونستعرض هنا أبرز وأهم عمل، باتفاق رأي جموع رجال النقد الأدبي: رواية (١٩٨٤).. فمعظم الكتب يطويها النسيان، بعد فترة طويلة أو قصيرة، وقليل جداً من الكتب ما يظل عالقاً بالأذهان، برغم مرور الزمن، من هذا النوع الأخير من الكتب، بلا شك رواية (١٩٨٤) للكاتب الإنجليزي جورج أورويل.. يكاد يجمع النقاد والدارسون على أنّ رواية (١٩٨٤) لها الصدارة، فهي التي مر على صدور أول طبعة منها ثلثا قرن وزيادة (٧٠ عاماً)، ولاتزال تُعاد طباعتها مرة بعد أخرى، وبمختلف لغات العالم.. فالناس يقبلون على قراءتها في مختلف أنحاء العالم، إذ يجدونها مفيدة للتعامل مع الأزمنة الصعبة.. فلا يوجد قارئ على هذه الأرض لم يسمع عن رواية (١٩٨٤)، هذه هي الحقيقة المُطلقة ، فتلك الرواية السوداوية كانت قد صُنِّفت من بين أفضل (١٠٠) رواية في التّاريخ، ودرّست في الكثير من الجامعات كأسلوب أدبي وفكري لا ينضب معينه، فقد رسم جورج أورويل بروايته التي كتبها عام (١٩٤٨) ونُشرت عام (١٩٤٩) ملامح قاتمة للمُستقبل، حسب توقعاته، نعم، لم يحدث ما توقعه بالتفصيل، ولكن المتمعّن في هذه الرواية سيجد أحداثها تتطابق نوعاً ما مع ما نحن عليه الآن، وإن لم يكن تطابقاً كاملاً، فإنّ التكنولوجيا القادمة ستساهم في اكتماله. فالرواية كانت كمن يدقّ طبول الحرب محذرة من مستقبلٍ قاتم قائم على الظلم.

أضف إلى ذلك، حينما نقرأ (١٩٨٤) اليوم نشعر بالتوجس، إذ نقيس عليها أين أصبحنا؟! وإلى أين نتجه نحن وبلداننا والعالم على خريطة الجحيم الذي وصفه أورويل، فهل كانت تلك الرواية استقراء للمستقبل؟ ربما. هل كانت مفعمة بالإلهام وموقظة لملكات الفكر والإبداع بشكل لا يقبل الشك؟ أنت في جميع الأحوال على صواب.

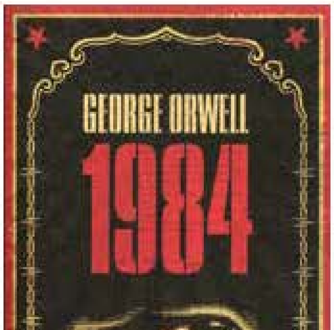
تدور الرواية (مستقبلاً) في زمنه- في عام (١٩٨٤)، حيث تراقبك شاشات التلفاز في كل مكان، والجميع يتجسس على الجميع، واليوم، تجمع وسائل التواصل الاجتماعي كل رد فعل وتعليق وحركة شراء نباشرها على الإنترنت، لتغذي بها منظومة تكاد تعلم كل شيء عن حياتنا، لتتكهن بما نؤثره وما لا نؤثره، وتحاكي قواعد التسويق باعتبار المستخدم هو السلعة، التي تباع توجهاتها، ما يهدد بتحريف حركة الديمقراطية عن مسارها الصحيح.

بطل الرواية وهو (وينستون سميث) موظف حكومي يعمل صحافياً في وزارة الحقيقة، ومع كرهه لمسؤوليه، إلا أنّه كان يقوم بعمله على أكمل وجه خوفاً من رقابة الأخ الأكبر، ورقابة الجيران والأصدقاء، فلا يخلو شارع أو منزل أو محل من شاشات العرض وكاميرات المراقبة..

تبدأ حبكة الرواية عندما يبدأ (سميث) بكتابة مذكّراته وأفكاره عن التاريخ الحقيقي، وهذه الجريمة كانت عقوبتها الإعدام في لائحة شرطة الفكر، ثمّ تزيد العقدة عندما يتعرّف إلى (جوليا) التي تعمل في الوزارة ذاتها، فتعترف له بحبّها، ويتشاركان الأفكار نفسها، ويفرّان إلى الرّيف هرباً من الشاشات العملاقة، حتى يُكتشف أمرهما في النهاية عن طريق أقرب النّاس إليهما.. حبس سميث وجوليا، وتعرّضهما للتعذيب والعقاب وغسل الدّماغ، ثمّ محاولة دمجهما في المجتمع مرةً أخرى، كان من أكثر أقسام الرواية رُعباً وقتامة، ولكن النهاية جاءت متناغمة مع ذلك أيضاً.


لندن في الأربعينيات

أعماله الأدبية مثلت بصمة واضحة في مسيرة الرواية الأوروبية ووصولها إلى العالمية



غلاف (١٩٨٤)

أقلام

بطرس البستاني

من روّاد التنوير



غيثاء رفعت

منذنا عام مرّت على ولادة بطرس البستاني (١٨١٩-١٨٨٣) (أبو التنوير)، و(رائد من روّاد النهضة العربية) في بلاد الشام، وحده بين أعلام النهضة يليق به لقب (المعلّم)، الذي كان له السبق في تشريح سبب التأخر، وتعيين العلل ووصف العلاجات المعرفية، وكان هو المبادر إلى ابتكار الأدوات بنفسه، مجترحاً إنجازات نكاد نتساءل كيف يستطيعها رجل وحده.

بطرس البستاني أستاذٌ وأديبٌ ومؤرِّخٌ وموسوعيٌ ولغويٌ ومترجمٌ ومربٍّ وإصلاحي وصحافي، أنشأ المدرسة الوطنية عام (١٨٦٣)، وأطلق شعار (حب الوطن من الإيمان)، وأسس أربع صحف، وأول (دائرة معارف) بالعربية وأول قاموس عصري باللغة العربية هو (محيط المحيط)، وناصر المرأة وتحررها. ومن أقواله عن المرأة وإصراره على تعليمها: المرأة هي سيدة الكون وقالبه في طفولته، ومرآته وقدوته في صباه، وحكمته وقائدته في شبابه، وراحته وبلسمه في شيخوخته، وعلى ذلك العالم في معرفته وآدابه وروحه وطباعه وأخلاقه نظير أمه.

ولد المعلم بطرس البستاني في قرية الدبية في جبل لبنان عام (١٨١٩)، ودرس في مدرسة (عين ورقة) وتعلم فيها لغات عدة كالسريانية واللاتينية والإيطالية، إلى جانب الفلسفة، وفي عام (١٨٤٠) توجّه إلى بيروت وعمل مترجماً في القنصلية الإنجليزية ثمّ الأمريكية ومدرّساً للغة العربية. شارك في الجمعية السورية التي تأسست عام (١٨٤٧) وأسهم في نهضتها.

شهد البستاني بدايات ومسار الحرب الأهلية عام (١٨٦٠)، فوجه عناية فائقة إلى توعية الشعب في بلاده، فأنشأ جريدة (نفير سورية) وهي أول جريدة وطنية راقية، دعا فيها إلى الألفة ونبذ الأحقاد، وفي عام (١٨٧٠) أنشأ أربع صحف إضافة إلى (نفير سورية) وهي: الجنان، والجنة، والجنينة، وكانت جميعها صحفاً سياسية وتجارية وأدبية أسبوعية أو يومية. كما ألف ونشر ستة أجزاء من موسوعة دائرة المعارف، ومعجم محيط المحيط، وكثيراً من الكتب.

ألهمه شغفه باللغة العربية والأدب، إلى تأسيس المدرسة الوطنية في عام (١٨٦٣)، التي سعت إلى تشجيع الفكر القومي، إضافة إلى بناء اهتمام وتعبير جديد في تعظيم اللغة العربية، وكانت أول مدرسة وطنية أهلية مثّلت التسامح الديني والمثل الوطنية كما أثرت الروح الوطنية، ارتادها الطلاب من مختلف المناطق والبلدان المجاورة ليتعلموا فيها اللغة العربية والإنجليزية والفرنسية، إضافة إلى الشعر والخطابة والأدب والترجمة والعلوم الصحيحة والتاريخ والجغرافيا، وقد كان الهدف من تأسيس هذه المدرسة الوطنية، معالجة الرواسب السلبية، التي خلفتها الفتنة سنة (١٨٦٠)، في المجتمع اللبناني، ومحبة الإنسان والتعلق بالأوطان.

كان بطرس البستاني طالباً لامعاً متميزاً في اللغات، عمل مدرساً للغة العربية، وتعاون مع فان دايك في ترجمة الكثير من الكتب إلى العربية، تعلم بطرس البستاني العبرية والآرامية واليونانية، وأتقن السريانية واللاتينية، إضافة إلى الإنجليزية والفرنسية والإيطالية ولغته العربية، وبذلك بلغ عدد اللغات التي أتقنها (٩) لغات. كانت القواعد النحوية والحسابات العربية من بين هذه الأعمال المبكرة، إضافة إلى الترجمة العربية لنسخة فان دايك للكتاب المقدس، وهي الترجمة العربية الأكثر شعبية التي لاتزال تستخدم حتى اليوم.

تعتبر (دائرة المعارف) من أعظم مؤلفاته على الإطلاق وعرفها بقوله: إنها قاموس عام لكل فن ومطلب، وقد صدر منها في حياته ستة أجزاء، واشتغل فيها أبناؤه وصدرت منها بعد وفاته خمسة أجزاء، ولكن توقف العمل قبل أن يكتمل المشروع، وتُعد هذه الموسوعة فعلاً أول موسوعة وطنية قائمة على المنهج الحديث في التأليف

ويعد معجم (محيط المحيط) أول قاموس عصري باللغة العربية طبعهُ البستاني في مجلدين كبيرين في بيروت عام (١٨٧٠)، ولايزال هذا المعجم أحد أهم المعاجم العربية الحديثة، على رغم مرور أكثر من مئة عام على تأليفه، وذلك لأنه رتبه على حروف المعجم باعتبار الحرف الأول من الثلاثي المجرد، وجمع فيه كثيراً من مصطلحات العلوم والفنون، سواء منها القاموسية أم المعرّبة، وشرح أصول بعض الألفاظ الأجنبية، وجمع كثيراً من الألفاظ العامية الحية وفسرها، واعتمد المعاجم القديمة الموثوقة واستخدم العبارة السهلة البسيطة.

أكثر ما عرف به البستاني، هو اللغة والتأليف، فقد اشتغل بالتأليف وصنف كتباً متعددة في الحساب والنحو والصرف واللغة والأدب، وترك لنا آثاراً كان لها أبلغ الأثر في ثقافة عصره. ترك البستاني عدداً من الخطب والمحاضرات والمقالات، التي كان يلقيها في المنتديات والجمعيات ويدبجها في الجرائد والمجلات. وتوفي عام (١٨٨٣) عن عمر يناهز (٦٤) عاماً.

كان المعلم بطرس البستاني من أبرز من خدم لغة الضاد، من المشارقة، وهو أول من قال: الدين لله والوطن للجميع، الوطن الخالي من التعصب والفرقة، المتكئ على العلم والمثاقفة والإيمان الصحيح المنفتح، وأول من لهج بالوطن والوطنية. البستاني «أبو التنوير» ترك نوراً يكفي لإضاءة بحر ظلمات.

> **ألهمه شغفه باللغة العربية والأدب إلى تأسيس أول مدرسة وطنية عام (١٨٦٣) لتشجيع الفكر التنويري**

أسطورة (جيكور) الشعرية

بدر شاكر السياب
وقلق القصيدة المفعمة بجماليات الذات



صالح لبريني

يعتبر الشاعر بدر شاكر السيّاب من الشعراء الذين فتحوا جغرافيات شعرية لم تطأها أقدام الشعراء السابقين، بخلق قصيدة تحتفي بالذات والعالم في علاقة جدلية سِمتُها القلق والتوتّر، ومفعمة بجماليات فنية تحطّم الصّنمية في الكتابة، وتُبدع صوتها الشعري النابع من عوالم وآفاق متخلّقة من عمق وأصالة التجربة، ومن متخيّل ذي مرجعيات ثقافية وفكرية وشعرية، وتنتصر للشعر والإنسان والوجود.

إن تناول التجربة الشعرية لبدر شاكر السيّاب يستدعي استحضار الصلة العميقة في وعي ولاوعي الشاعر، مع شجرة نسبه الوجودي والشعري، يتعلق الأمر بقرية (جيكور)، تلك القرية التي كانت في حكم النسيان واللاوجود، لكن تجربته في الحياة وبراعته وقدرته المعرفية والجمالية جعلت المكان يستعيد الحياة، ويحقق وجوده شعرياً، من خلال متخيّلٍ ذاتيٍ وشعري يمتلكه الشاعر، وتراثٍ ثري يشكّل هوية ذاتية بالنسبة إلى السيّاب، وجماعية متعلّقة بتاريخ وحضارة بلاد الرافدين. وهذا الارتباط بقريته، في اعتقادنا، ناتج عن سيرة العذابات والمكابدات التي عاشها السيّاب منذ فراق الأم والعيش في كَنَف الجدّة، وأيضاً ناجم عن المرض الذي كان علّة من عِلَل العودة إلى التربة الأولى، التي تشكّل روح كينونته؛ وتاريخ طفولته المغتصَب بفعل مكر الجغرافيا، التي كانت مصدراً مُلهِماً لذات تعرّضت لليُتْم المبكّر وأصيبت بجراحات غائرة في ذاكرة مثقلة بالنزيف الباطني والوجع النابض بالألم.

(جيكور) شجرة السيّاب الوجودية، وموطن طفولته التي بها شرع أفقاً للحنين، فنجده يستجيب لنداء المكان؛ أي للمناطق المُعتمة في الروح والقابعة في لاوعيه الشعوري، كاشفاً عن حالة التوتّر والصراع التي خاضتها الذات لترسيخ جذور هذه الشجرة النَّسبية.



إن عظمة الشاعر من أصالة شعره الضارب في العمق الإنساني، السّاعي إلى معانقة الجمال الكوني سواء في الذات أو الوجود، ومن منطلقٍ إبداعيٍ أساسُه البحث عن جوهر الإنسان في الكون، بجمال تعبيري وأسلوبي ينبثق من ذات الشاعر بلغة تنتصر للغامض والملتبس. وقد مثّلت قريته جيكور أسطورة وجودية، فهي الأم الحمّالة والمُضْمِرَة لدلالة الحضن الدافئ والأصل والهوية والانتماء برغم ما يُطوِّقُها من حَلَكَةٍ قاتلة وجامحة، ما جعله يُقْرِنُ وجه أمّه في الظلام بقريته، وهنا إحالة ذكية ولبيبة منه، فهو حين يتحدث عن الأم الغائبة يستحضرها في صورة مضبّبة لأن السيّاب فقد أمّهُ؛ ما يعني أن صورتها في ذاكرته تشوبها رؤية ملتبسة، لذلك يشبّه قريته جيكور بوجه أمه في الظلام، ما أدى إلى تبئير هذه الصورة، يقول: (بالأمس حين مررت بالمقهى، سمعتك يا عراق/ وكنت دورة أسطوانة/ هي دورة الأفلاك من عمري، تكوّر لي زمانه/ في لحظتين من الزمان، وإن تكن فقدت مكانه/ هي وجه أمي في الظلام/ وصوتها يتزلقان مع الرؤى حتى أنام).

وبالتالي؛ فجيكور رمز لكل العراق الرازح تحت رحمة الليل؛ وإحالة على السلطة القاهرة، المُسْتبدّة، ومع ذلك تبقى شمس العراق جميلة ورائعة، لذلك نجده دائم الغوص في عتمات الروح باحثاً عن جواب يُشْفي الحيْرة التي تراوده تجاه المكان، يقول: (أبحث في عتمات نفسي عن جواب) فالجواب يكشف عنه معجم الليل والأشباح والخوف تعبيراً عن أفول الزمن، مادامت الذات تعيش صراعاً أبدياً لتحقيق الكينونة المغتصَبة. يقول: (أنا في قرار بويب أرقد، في فراش من رماله/ من طينه المعطور، والدم من عروقي في زلاله/ ينثال كي يهب الحياة لكل أعراق النخيل).

إن ما يرمز إليه ويبطّنه الشاعر يَكْمُن في هذه الوشيجة بين الشاعر وبويب الدال على الحياة والنخيل المعبّر عن التجذّر والانتماء، لذا تغدو جيكور الموئل الوحيد الحاضن لهذه الذات الغريبة والمغتربة، فأصبح المكان معبّراً عن حقيقة الفرح المتجسّد في تصوير لحظة عرس في قريته جيكور حيث (نوّار) تزفُ إلى بعلها/ زوجها، يقول: (إنها ليلة العرس بعد انتظار/ مات حب قديم، مات النهار/ مثلما تطفئ الريح ضوء الشموع/ الشموع... الشموع/ مثل حقل من القمح تعبُ الهواء/ حين يرقصن حول العرس/ منشدات (نوّار اهدئي يا نوّار!/ حلوة أنت مثل الندى يا عروس).

فشخصية (نوّار) تحمل معنى الحياة والديمومة بوجودها، لكن غيابها صيّر القرية فضاء للموت والبَوار، يقول: (أقفر الريف لما تولّت نوّار)، (فنوّار) تستمد وجودها من الضياء، وبالتالي فهي حمّالة لدلالة إيجابية في علاقتها بالأرض/ المقام، لكنها تحيل إلى جيكور عالماً ينهشه الجوع والملح والآهات، يقول: (أنت جيكور، كل جيكور: أحداق العذارى



من مؤلفاته

السياب ممن فتحوا جغرافيات شعرية لم تطأها أقدام الشعراء من قبل

تناول التجربة الشعرية للسياب يستدعي استحضار الصلة العميقة مع قريته (جيكور)


قرية (جيكور)

وبـاسلات الزنود/ والرؤوس التي جثا فوقهن الدهر مـا في رحـاه من تكبد: صرك القمـح من نثار لها اللون، ولم يحظ بـالرغيف الوثيد/ فهي صحراء تزفر الملح آهات وشكوى لمائها الموعود).

فالشاعر السيّاب يُعبّر عن عظمة الحب والعشق الذي يكنّه لها، فهي المقام الذي يعيد للذات/ الشاعر كينونته المفتقدة بين أمكنة مدينية تعجّ بالسأم والقرف، الجمود والموت، ويحقق له توازنه في حـاضر المرض والعجز والفقر. لذا يبقى اللوْذ بمرتع الطفولة بمثابة البلسم، غير أن هـذه العودة تكشف مظاهر الصراع مع العالم، حيث نجد في قصيدة (تموز جيكور) تنبني على ثنائية ضدية تكشف توتر وقلق الذات المريضة، ولعل كلمة (الخنزير) إشارة عميقة من الشاعر إلى استفحال وضعه الصّحي، وبالتالي فالرؤية الشعرية المهيمنة مجلاها الإحساس الكارثي الذي أسقطه على قريته جيكور للتدليل على التماهي الحاصل بين الذات والأرض، يقول: (ناب الخنزير يشقّ يدي/ ويغوص لظاه إلى كبدي/ ودمي يتدفّق، ينساب/ لم تعد شقائق أو قمحا/ لكن ملحا..).

لكن هذه السّمات الإيجابية التي يضيئها العنوان تتكسّر بملامح الموت والبوار، لأن المرض يقف عائقاً أمـام الحياة، ومع ذلك فالشاعر موقن بـولادة جيكور مـن خلال المعجم الشعري (ستولد، سيورق، النّور، البيدر، الجرن، الصبح أنغام حلوة..) ومع ذلك فصورة اليأس والموت هي السائدة (هيهات... أتولد جيكور/ من حقد الخنزير المتدثر بالليل/ والقُبلة بُرعمة القتل/ والغيمة رمل منثور/ يا جيكور؟).



السياب



مدينة بغداد

إنـه المـآل المأساوي الـذي خلص إليه الشاعر، لأن خصوبة (جيكور) من شفائه من المرض؛ ما يعكس مدى ارتباط الشاعر بقريته باعتبارها فضاءً تطهيرياً من دناسة الأرض، يقول: (جيكور لمّي عظامي، وانفضي كفني/ من طينه، واغسلي بالجدول الجاري/ قلبي الذي كان شباكاً على النار). وهكذا تحمل قرية السيّاب ملامح إنسانية مرتبطة بعاطفة الأم الحنون والزّؤوم التي تزرع الحياة من جديد في شرايين الروح بعد الموت الذي تبطّنه لفظة (كفني) و(الطين). وللتّخفيف من وطأة الاغتراب يعود الشاعر إلى قريته جيكور، من خلال الحلم والذاكرة، هروباً من المدينة اللاجدوى يقول: (وتلتف حولي دروب المدينة/ حبالاً من الطين يمضغن قلبي/ ويعطين، عن جمرة فيه، طينه/ حبالاً من النار يجلدن عري الحقول الحزينة/ ويحرقن جيكور في قاع روحي/ ويزرعن فيها رماد الضغينة).

ولا غرابة في ذلك مادام الشاعر بدر شاكر السيّاب يستمدّ وجوده من الرحم الثانية/ الأرض التي ألهمته الحياة/ التاريخ/ الذاكرة/ الكينونة/ الإبداع.. جاعلاً من قريته (جيكور) أسطورة مترعة باستعارات المكان ومجازات التاريخ الفردي والجمعي وبلاغة الحياة في تجربة شعرية آمنت بالخرق وتجاوز الرؤية إلى رؤية تستشرف مستقبل قصيدة حداثية؛ تُبدع كينونتها من اختراق المقترحات الجمالية والتاريخية لشعرية ظلت أسيرة العمود الشعري، وفي هذا المقترح انتصار لعقيدة الإبداع والابتكار للجمال والفن. والعودة إلى جيكور عودة إلى الطفولة وإلى القيم النبيلة والإنسانية.

> قريته هي شجرة الوجود وموطن طفولته وروح كينونته

> عبّر عن جوهر الإنسان في الكون بجمال تعبيري ينبثق من ذات الشاعر



عمر شبانة

الشعر.. كائن في الطبيعة أيضاً

قيل الكثير عن الشعر والإنسان عموماً، والشعر والكائنات كلّها أيضاً، لكن ما قيل عن الطبيعة بوصفها شاعرة، من جهة، ومصدر إلهام شعريّ من جهة ثانية، يظل قابلاً للمزيد، إذ لا ينضب نهر الحديث عن الطبيعة، وحضورها في الشعر والرواية والأدب والفنون عموماً، فهو ثريّ ودائم الجريان، لكنّ الأشدّ أهميّة فيه هو الحديث عن الطبيعة الشاعرة، و أمّ الفنون، حديث يغري بالتجديف في غير اتّجاه، حيث يجوز القول إن الطبيعة بذاتها هي قصيدة، والشاعر، والمبدع عموماً، متذوّق يختار من هذه الطبيعة ما يشاء، ويقوم بتقديمه في صور ولغة وألوانٍ وحركة خاصة به. ومن الضروريّ أن يختلف شاعر عن آخر بصياغته واختياراته، وهنا تبرز خصوصيّته.

في هذا الشأن، أعتقد أن على الشاعر أن يدقّق النظر في عناصر الطبيعة، في جبالها ووديانها وأنهارها، في الغابات والبحار والمُحيطات، مثلما عليه أن ينظر بعُمق في التفاصيل الصغيرة منها، مثل نبتة هنا، وحجر مُهمَلٍ هناك، وقطرة ماء تركها المطر في صخرة هنالك. فهذه كلها قصائد قابلة للكتابة حين تقع عليها عين الشاعر، ولكن شرط أن تقع في روح الشاعر أيضاً.

وبشيء من تحوير مقولة الجاحظ (إن المعاني مطروحةٌ في الطريق، يعرفُها الأعجميّ والعربيّ، البَدويّ والقرويّ، وإنّما الشأن هو في إقامة الوزن وتخيُّر اللفظ)، لتصبح حديثاً عن عناصر الطبيعة المطروحة أمام الشاعر، أمام المبدعين جميعاً، ليختار ما يشاء ويضعه في قصائد بائحة، جديدة المفردات والموسيقا، جديدة في طرح الصُّوَر، في كيفيّة التعبير عن مضمونها بشكل مغاير ومختلف عن المألوف.

بمثل هذه الرؤية، وهذه الأحاسيس المتجدّدة حيال الطبيعة وعناصرها، يدخل الشاعر إلى قصيدته مُزوّداً بالمؤونة اللازمة لبناء نصّ، يضيف ولو حرفاً إلى ما قاله الآخرون في المجال نفسه، مجال الطبيعة. وهنا علينا أن ننتبه أن لكلّ شاعر مبدع رؤيته، وهي التي تُميّزه عن سواه، فهي القادرة على منح قصيدته نكهة خاصّة، وخُصوصيّة تجعله لا يكرّر ما جاء به سواه من قبل.

والطبيعة (الشاعرة) ساحرة إلى حدّ الجنون، وعلى الشاعر التقاط مصدر السحر فيها، وخلق قصيدته خلقاً جديداً، فمن لا يرى سحر هذه الطبيعة ليس بشاعر، ولا مبدع. ولعلّ أهمّ مصدرٍ لهذا السحر، هو الغنى والثراء اللذان تتمتّع بهما الوردة مثلاً، وقدرتها على الإبهار وتوليد الأفكار، وهي رافعة رأسها صوب الشمس، تتنفّس هواء نقيّاً، وتُشيع من حولها بهجة وغبطة لا تنتهيان... فكيف يمكن لوردة أو زهرة أن تكون قصيدة؟

أقول تكون قصيدة، ولا أقول تكون موضوعاً في قصيدة. وثمّة فارق كبير بالطبع يمكن الحديث به وعنه. فقد يكتب أحدهم نصّاً يعتبره قصيدة، ويضع فيه حدائق من العالم كلّه، لكنّ ذلك لا يجعل هذا النصّ ورديّاً، لا يجعل منه حديقة، ولا مجرّد زهرة. فحتّى تكون قصيدة ما زهرة، أو شجرة أو نخلة أو حجراً، لا بد ممّا أسمّيه (ماء الروح)، وهو الماء الذي سيجعلها نابضة، مشتعلة، ومضيئة بأنوار لا مثيل لها!

ماء الروح هنا ليس مادّة تُباعُ وتُشترى، إنّه روح الشاعر نفسه، فكلّما كانت هذه الروح غنيّة، مختلفةً، متمرّدة، وعلى قدر من الروحانيّة أساساً، ستأتي القصيدة مسكونة بهذه العناصر الضرورية ليتوهّج الشعر ويُضيء. وهذه الروح هي نتاج تداخل أمور شتّى، بعضها ينتمي إلى عالم الموهبة ومدى عمقها، والباقي يأتي من ثقافة الشاعر.

وحين أقول ثقافة الشاعر، لا أقصد مجرّد قراءاته: القراءات ذات أهميّة خاصة بالطبع، فهي التي تمنحه عوالم مختلف، تنقُله من عالم إلى آخر، تزوّده بوقائع قد لا تكون قد جرت في الأرض، ولا في الكواكب كلّها. القراءات عموماً، وقراءة الروايات والتاريخ وكل ما يقع تحت بصر الشاعر، هي عوالمه الخاصّة به. فنحن نعلم أن لكلّ شاعر عالمه، بل عوالمه التي تختلف، بهذا القدر أو ذاك، عن عوالم شاعر آخر، برغم كلّ ما يمكن أن يشتركا فيه من قراءات.

لكنّ القراءات لا تكفي بالطبع لتكوين (ثقافة) الشاعر، ولا بدّ إذاً من المُكوّن الأهمّ، في رأيي، ألا وهو الحياة، وأقصد الحياة بمستوياتها كلّها بوقائعها وأحلامها وأوهامها. بالحبّ والبغضاء، بالشوارع والأسواق وما يجري فيها، بالبيوت التي دخلها وتفاعل مع أهلها، بالبلاد التي زارها. هذه الحياة التي يكون قد عاشها بعُمق وجديّة كبيرين، ومعنى عاشها أن يكون قد امتلأ بها واغتنى، وليس مجرّد عابر هامشيّ فيها أو عنها وبها.

أعود إلى القصيدة الطبيعة، وليس القصيدة عن الطبيعة، فهذه سهلة، بل لا يجوز اعتبارُها قصيدة. فالقصيدة الطبيعة هي ما يجعلك تشعر بأنك في الطبيعة، تقف فيها، تغوص فيها في عمقها، في روحها، لا أمامها فقط. وإذ إنه لا يمكن لمقالة واحدة، أن تكشف عمّا يجعل الشعر شعراً، من خيال محلّق ورؤية متجددة إلى العالم، وغير ذلك كثير، فلا بدّ من الكشف عن الكيفيّة التي يعمل بها الشاعر للوصول إلى ذلك. إنّها اللغة، بمستوياتها وأبعادها وجماليّاتها كلّها! فهي أداة الشاعر، ووسيلته وواسطته للوصول إلى ما يشاء من عوالمه. اللغة الحارّة، وهي ليست كاللغة الباردة، بل نقيضها، واللغة المنحوتة ببراعة وبراءة، ليست هي نفسها اللغة المستهلكة.

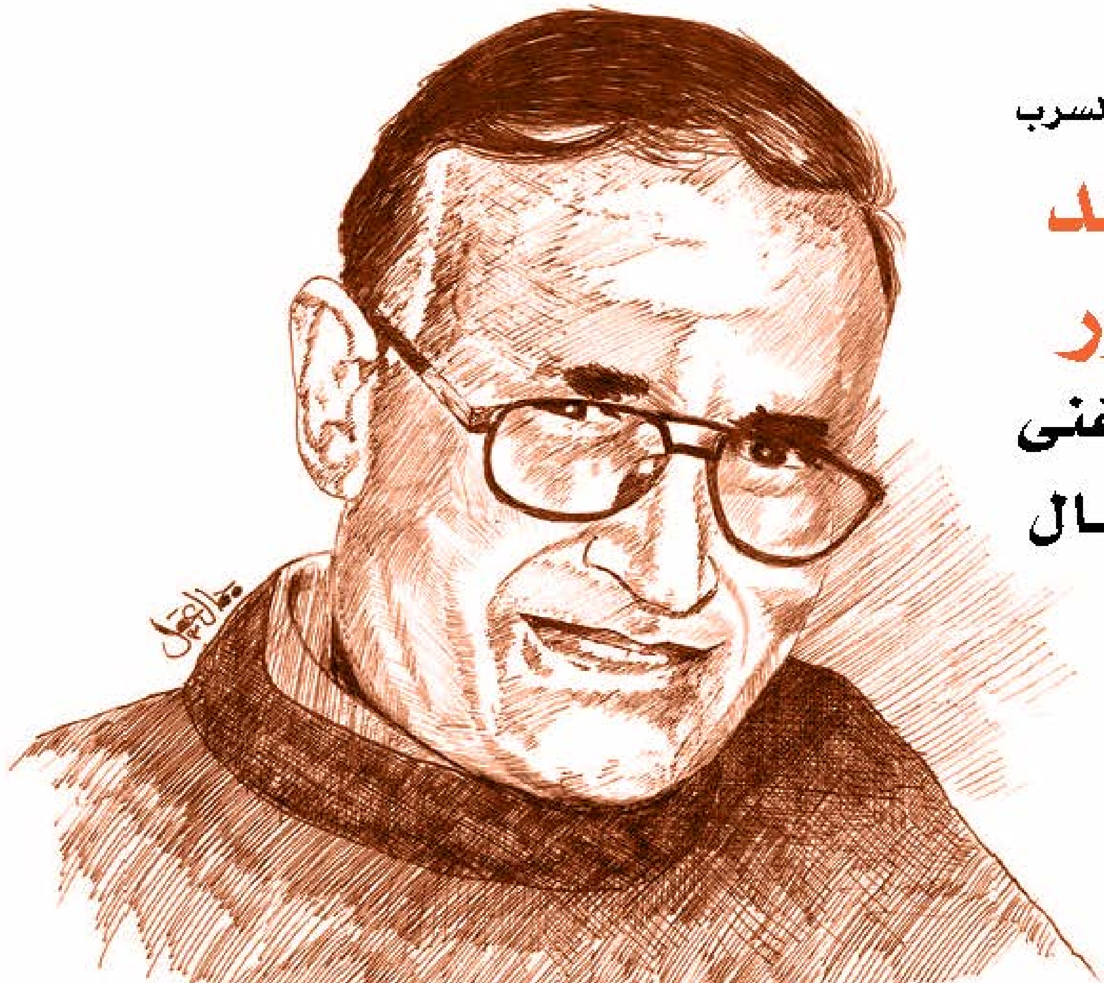
هذه اللغة لا يكتسبها الشاعر من الكتب فقط، رغم أن قراءات الشاعر تُسهم في تكوين لغته، وكلّما زادت قراءاتُه ازدادت لغتُه ثراء، لكنّ الأهمّ في تكوين هذه اللغة، وفي إثرائها، هي الحياة بأبعادها وتجليّاتها أيضاً: فاللغة الطازجة هي بنت الحياة والتجربة. ولا لغة بلا تجربة غنية ومميّزة، وهذا هو عنصر آخر يميّز شاعراً عن آخر، وقصيدة عن قصيدة، بل ما يجعل تجربة شعرية تختلف عن سواها من تجارب الشعراء.

> **الطبيعة بذاتها هي قصيدة والشاعر والمبدع عموماً متذوق يختار منها ما يشاء**

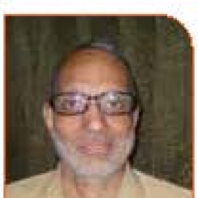
غرد خارج السرب

أحمد زرزور

كتب وغنى للأطفال



صبياً كنتُ حين تفتّحت براعم صداقتنا التي تعدّت الثلاثين عاماً، وكان هو يُحاول القفز ممتطياً أشعاره في شغف وفرح طفولي.. هذا الآتي من أعماق قرية سروهيت بمحافظة المنوفية، وتقدّم ببعضها إلى مسابقة في عيد الفن والثقافة عام (١٩٨٤م) ومنها قصيدة مطلعها حسب ما تسعفني الذاكرة يقول: (وأهتف في سراة القوم، حزني جاوز الطرقات، لم تُفتح له الأبواب).



مجدي إبراهيم

وفاز في المسابقة، وتسلّم جائزته على مسرح السامر بالعجوزة، لتستمر مسيرته الشعرية وتُكلّل بالجوائز، ومنها جائزة الدولة التشجيعية في ثقافة الطفل، منذ ما يزيد على العشرين عاماً.. كان أحمد زرزور أحد شعراء جيل السبعينيات الشعري المستقلّين.. حلمي سالم ورفعت سلاّم وعبدالمنعم رمضان ومحمد سليمان ومحمد آدم ومحمد فريد أبو سعدة وأمجد ريّان، وغيرهم.. شقّ كلٌ طريقاً، وآثر الزرزور أن يُغرّد خارج السرب، لكنه راح يُغني للأطفال عبر صفحات مجلات (ماجد، هوهو، باسم، سعد، وقطر الندى)، وكتب الكثير من القصائد والأغنيات في العديد من البرامج التلفزيونية للأطفال، أحبّهم فأحبّوه.

وكذلك كان لأحمد زرزور علامات وإضافات كثيرة من خلال معشوقته (قطر الندى)، حارب من أجلها وكان يظنّها فعلاً ابنته، لكنه لم يكن هارون الرشيد، كان (زرزور) يتجرّع الأسى والألم والإنكار من أقرب الناس إليه، وتذوّق مرارة الحرمان،

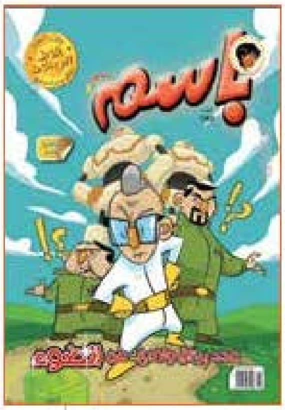
منذ وفد إلى القاهرة ليلتحق بكلية الحقوق في كفالة عمه إبراهيم، وشرفتُ بحق بالعمل معه في مجلة (قطر الندى) لسنوات كاتباً ومراجعاً ومصححاً، ولا أنسى مقالاً كتبه عني في صفحته الأخيرة تحت عنوان (عمو مجدي يتحدث إليكم).

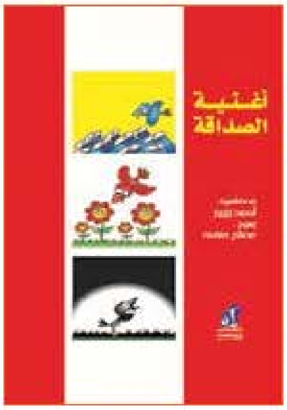
كنتُ منذ أكثر من أربعين عاماً أكتب في مجلات: الفيصل، والمجلة العربية، والشعر، وآفاق عربية.. وكان أحمد يحلم بالكتابة فيها، وتحقق حلمه بعد ذلك، بل تجاوز حلمه أبعاداً أكثر وأروع، وكنا نسهر الليالي أيام معارض الكتاب وغيرها نسعى للتعرف إلى المبدعين العرب الكبار: محمود درويش، سميح القاسم، بلند الحيدري، جبرا إبراهيم جبرا، أدونيس، بول شاؤول، سعدي يوسف، سلمى الخضراء الجيوسي، ليانة بدر، سحر خليفة، ومحمد الماغوط.

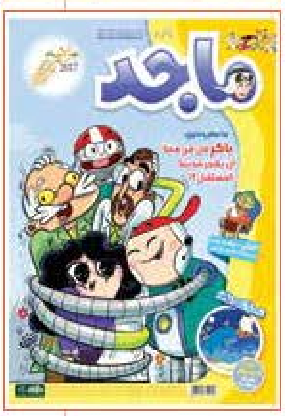
ولا أنسى اليوم الذي اتصلت بي لنلتقي لشراء كتب من سور الأزبكية، وكان يوم عيد لكلينا، لا أظنك تنسى يا أحمد، ونحن نُغني معاً فوق دراجتي البخارية (أغنيات فيروز) دخلك يا طير الوروار، أعطني الناي وغنّ، سنرجع يوماً، الغضب الساطع، وبعض موشحاتها.. كان صوتك شجياً رقراقاً مُحبّاً. نعم؛ كنتُ أعلم أنك تُغني لأحلام أحببتها حباً يفوق الخيال، لملهمة كتبت فيها الكثير في ديوانك (نونيا)، وما تبعه من قصائد أتمنى أن ننجح في جمعها في ديوان جديد.

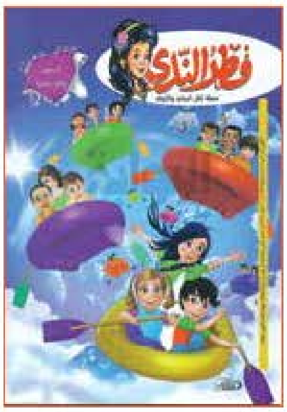
آه يا أحمد كم كنتُ قاسياً، حين اتصلتُ بك كثيراً لننطلق إلى بائعي الكتب، وقد عرفتُ فيك مُحبّاً وعاشقاً لكل كتاب كنت تقتنيه، وجدتُ هاتفك مغلقاً، أحسستُ بقلق أكثر حين ذهبتُ إليك في البيت فلم ترد، كنت لا أحسّ وأنا أتوجه إلى ابنك (زياد) وابنتك (يارا) فلم أجدك معهما، نقلتُ خوفي إلى (زياد) وأجبرته على التوجه إليك لنتيقن من سلامتك.. لكن كم كان المنظر مؤلماً وقاتلاً، لا أظن أن بشراً يتحمله وزياد يبكي مذهولاً وهو يقول لي: (بابا مات يا عمو مجدي)، لم أدر بنفسي والسُكر يرتفع والضغط يقتلني بكاءً وحزناً، كنتُ أبكي فيك سنوات عمرينا الجميلة مع رفاقنا خيري عبدالجواد، ربيع مفتاح، سمير عبدالفتاح، محمد سعيد، بدوي راضي، كنتُ أبكي قلباً صافياً أحبّ كل الناس، كنتُ أبكي عيناً تفيض ضحكاً وفرحاً أمام الناس، بينما قلبك يعتصر ألماً ومرارة لما قاسيت من جحود الأقرباء وعدم وفاء الأصدقاء.

أظنك الآن تبتسم وتملأ دنياك ضحكاً رائقاً، بعيداً عن جحود مَنْ تعلموا على يديك الكتابة، وفهموا الحياة من خلالك يا أوفى الأوفياء، ولم يُكلفوا أنفسهم أن يُعلنوا عن رحيلك أو يسألوا عنك.. وداعاً يا (زرزور) في جنّة الخُلد.







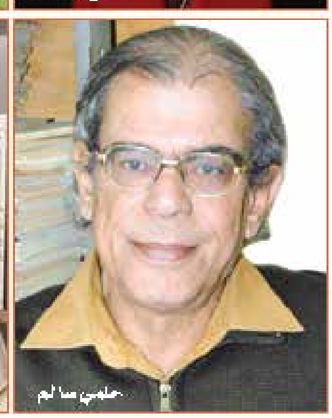


كان أحد شعراء جيل السبعينيات المستقلين وعمل في مجلات الأطفال وكتب لهم الشعر

نال عدة جوائز منها جائزة عيد الفن وجائزة الدولة التشجيعية


سميح القاسم


جبرا إبراهيم جبرا


حلمي سالم


سلمى الخضراء الجيوسي



د. عبدالعزيز المقالح

سليمان العيسى

من شعر الوحدة إلى شعر الطفولة

هو واحد من أهم الشعراء العرب في العصر الحديث، وقد كانت قصائده في الخمسينيات والستينيات، التعبير الأصدق والأعمق عن النزوع العربي نحو الوحدة وتجاوز الحدود الإقليمية، التي ساعد الاحتلال الأجنبي على إقامتها، والتمكين لأنصار الإقليمية في تثبيت واقع التجزئة، وبعد تجربتين مريرتين هما: تجربة ما بعد الانفصال، الذي أنهى وحدة مصر وسوريا بوصفها النموذج الأول، ثم تجربة ما بعد نكسة (١٩٦٧م).. وفي هاتين التجربتين ما دفع بالشاعر إلى اتخاذ مسار جديد لشعره توجّه به نحو الأطفال، بوصفهم جيل الأمة الجديد وأملها في الوحدة والتقدم، وبدأ يحدث الأطفال عن عظمة الأمة وأمجادها، ويغني لعصافير الوطن العربي وأشجاره وزهوره، وكان يرى في هذا المسار الجديد، ما يبعث على مقاومة اليأس وزرع حب الوطن والوحدة في النفوس النقية البريئة، الخالية من الحساسيات الإقليمية والانتماءات المتنازعة بين يسار ويمين، وبين يسار اليسار ويمين اليمين.

ولد الشاعر الكبير سليمان العيسى في قرية من القرى العربية الواقعة في لواء إسكندرونة السليب، وقبل أن يبلغ العام العشرين من عمره، فرّ بجلده وعروبته إلى الشام، وهناك استقر مع زميله في الهروب وفي الدعوة إلى الوحدة العربية صدقي إسماعيل، كما تلقى دراسته الجامعية في بغداد في الأربعينيات من القرن العشرين، وكانت يوم ذاك فضاءً مفتوحاً للعرب والعروبة، وفي مناخ عاصمة الرشيد، تبلورت أفكاره القومية وانطلقت قصائده تبشر بوطن وحدوي جديد، يقاوم الاحتلال ومؤامراته، ويسعى بكل أبنائه الذين ما بين مياه المحيط ومياه الخليج إلى بناء الدولة العربية ذات الكيان الواحد والحلم المشترك.

وفي أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات من القرن نفسه، كانت قصائده الوحدوية على كل لسان، كما كانت أغلال الاحتلال يوم ذاك تتساقط، واحداً بعد الآخر، والأقطار العربية تستعيد حريتها واستقلال قرارها، من أقصى المغرب إلى أقصى المشرق، واستطاع الشعر – جنباً إلى جنب مع النضال السياسي – أن يحقق المزيد من الانتصارات، وأن يكون تاريخاً مضيئاً لتلك الفترة، التي بدأ فيها التحرر من قبضة الاستعمار والخلاص من أغلاله، وفي العودة بين حين وآخر إلى قصائد الشعر في تلك المرحلة، يدرك القارئ مدى التلازم بين الفعل والكلمة.

> عبرت قصائده وبجمالية عن مرحلة مهمة في مسارها السياسي والاجتماعي والثقافي

وليس من المبالغة في شيء القول إن قصائد الشاعر سليمان العيسى، كانت من حيث الكثرة ومن حيث مصداقية الرؤية وجمالية التعبير، أحفل بتمثل المرحلة والشعور بأهمية مسارها السياسي والاجتماعي، ويعود ذلك إلى أكثر من سبب؛ في مقدمتها أن هذا الشاعر القومي (حتى العظم) قد أعطى شعره كله لهذه القضية الكبرى، وتفرّغ لتحديد ملامح الشتات الذي لحق بالأمة أرضاً وبشراً، ومن تلك الأسباب أيضاً خلو شعره من الغموض

والإبهام، وكان قريباً جداً من القارئ العادي، وتلك ميزة شعرية لا تجيدها سوى قلة من الشعراء، الذين يحرصون على أن يبقى حبل التواصل بينهم وبين قارئهم ممدوداً في كل ما يكتبونه من شعر متعدد الأشكال والأساليب. وفي النماذج الآتية ما يثبت بوضوح المعنى الذي نذهب إلى إثباته:

هذه أمتي ... تحرّق للفجر
وتغلي من صدرها أنواءُ
أكبر المجد أن تغضي عن
الثارات جفناً وفي العروق دَمَاءُ
أكبر المجد أن يرد إلى الأغماد
سيفٌ ما لم يتمَّ جلاءُ
أمةُ الفتح لن تموت، وإني
أتحداكَ باسمها يا فناءُ

في هذا المقطع المجتزأ، من قصيدة طويلة للشاعر إشارات دالة ليس إلى القضية الفلسطينية- التي كانت يومها القضية المركزية - بل إلى أكثر من مأساة وجرح، عانتهما الأمة العربية في أكثر من قطر من أقطارها، التي كانت ترزح تحت أشكال من الاحتلال المباشر وغير المباشر. وفيما يلي مقطع آخر من قصيدة للشاعر بعنوان (الموجة الحمراء)، وهي عن الموضوع ذاته دعوة للثورة ضد الاحتلال الأجنبي، والاتجاه نحو التحرير، وتجاوز كل ما يعيق الوصول إلى الوحدة أو الاتحاد:

شدي جراحك من جديد
وامشي على ومض الرعود
وتكلمي لكن بألسنةِ
اللهيب وبالحديد
نيرانهنّ الحُمْرُ .. لا
وتري الشجيُّ ولا نشيدي
والمدفع الهدار يُزجي
الموت وليسكتْ قصيدي
يا أمتي حُطِمتْ قيودُ
العالمين سوى قيودي
ردي على الوتر الشرود
عنوبة النغم الشرود
وخذي جديد قصائدي
حمراءَ لاهبة البرود

بهذه اللغة النارية العاصفة، كان سليمان العيسى يكتب قصائده الوحدوية ذات التوجه الصافي النقي، مع رؤية فريدة لكل من الماضي والحاضر، وشعور نقي بوحدة أبناء الأمة العربية الواحدة، الذين انطوت في عروبتهم أبعاد حضارات هائلة وتشابكت فيها ملايين الأصول والفروع:

وأبعدُ نحن عن عَبْسٍ
ومن مضر .. نعم أبعدْ
حمورابي وهاني بعل
بعض عطائنا الأخلدْ
ومن زيتوننا عيسى
ومن صحرائنا أحمدْ
ومنا الناس يعرفها
الجميع .. تعلموا أبجدْ
وكنا دائماً نُعطي
وكنا دائماً نجحدْ

وحين كان الشاعر يعود إلى قصائده الوحدوية الأولى بصياغتها شبه المباشرة، وصوتها العالي لا يتردد في إبداء رأيه بوضوح عن أسلوبها، ولكنه لا يتردد أيضاً في التمسك بما حملته من معانٍ، وما عبّرت عنه من مواقف لا ولن تتغير، كما يقول ذلك في فقرة من فقرات مقدمته لأعماله الكاملة: أنا لا أدافع عن شعر قلته في شبابي الأول. أعرف أنه شعر تعوزه الأرض الصلبة، يعوزه النضج، ولكني سأقاتل حتى آخر نبضة دفاعاً عن الهم العربي الذي حملناه، عن القضية التي فتحنا عيوننا عليها، ووهبنا حياتنا لها، عن براءة الغضب القومي، الذي لا يَكذب ولا يساوم.

لم تأت التفاتة الشاعر إلى الطفولة والأطفال فجأة؛ بل جاءت - كما سبقت الإشارة - نتيجة انكسارين كبيرين وخطيرين هما: انكسار حلم الوحدة بعد انفصال سوريا عن مصر، والانكسار الآخر تمثل في هزيمة (٥ حزيران ١٩٦٧م)، وهكذا اتجه الشاعر أو انحاز إلى كتابة شعر الطفولة والأطفال في لغة سهلة ميسورة الفهم، وهذا نموذج منها على لسان الأطفال:

لتحفظ السماء
بلادنا الخضراء
عزيزة على المدى
مرفوعة اللواء
لتحفظ السماء
بلادنا الخضراء
للخير والسماء
للحب والعطاء

عبّر بقصائده بصدق عن النزوع العربي نحو الوحدة وتجاوز الحدود الإقليمية

اتجه إلى الأطفال وغنّى معهم للعصافير بعد مرور واقعنا العربي بوقائع مريرة

تميز شعره بالوضوح والشفافية بعيداً عن الغموض والإبهام



لكل فن من الفنون معاييره الجمالية

د. حبيب مونسي: الناقد حارس على جماليات النص والقيم المجتمعية

د. أميمة أحمد

الناقد حارس على جمالية النص، وبنفس القدر حارس على القيم المجتمعية، حسب الناقد الجزائري البروفيسور حبيب مونسي في حديثه لـ «الشارقة الثقافية» عن دور الناقد الأدبي بعدما تخطت فنون الأدب (شعراً وروايةً وقصةً) الحدود المتعارف عليها باسم (الحداثة). وقد صدر للناقد مونسي مؤلفات بالنقد والترجمة، وفي جعبته ست روايات، يُدرّس في جامعة سيدي بلعباس بالغرب الجزائري، التقته «الشارقة الثقافية»، خلال مشاركته بمشروع (المعجم الثقافي الجزائري) الذي ينجزه المجلس الأعلى للغة العربية.

قرأت مقالك (تأملات النقد وخصومه) واستهللته بعبارة للعقاد (مَنْ صحح مقياساً للأدب فقد صحح مقياساً للحياة، وخليق بتصحيح مقاييس الحياة أن يكون أمل أمة لا أمل أديب، أو طائفة من الأدباء). ما المقصود بالتصحيح؟

هناك معايير جمالية لكل فن من الفنون سواء كان شعراً أو نثراً.. وضع النقّاد جملة من المقاييس، الشعر لا يُعرف إلا بهذه المقاييس، أن يكون موزوناً، أن يكون فيه قافية، أن يُبنى على عروض الشعر العربي، هذا بالنسبة إلى النقد القديم، أما بالنسبة إلى النقد الجديد: فالشعر الجديد أن تكون فيه تفعيلة، وأن يكون فيه نوع من الانسجام بين أسطره، وأن يُشكل أفقاً ورؤية يطل منه الشاعر على عالم من الأحاسيس والمشاعر. الناقد الآن حينما يصحح هذه المفاهيم لأنه لاحظ أنه في إطار التجريب، الذي يقوم به الشعراء، يكون هناك بعض الزوغان، وبعض الابتعاد، حينما يشعر بأن الشعر بدأ يبتعد عن شعريته، يحاول الناقد أن يرده إلى الجادة، أن يُذكِّر المُبدع بالمعايير. هذا ما قصده العقاد من مسألة التصحيح

توحي كلمة (التصحيح) باستعلاء الناقد وكأنه أستاذ صلف يصحح موضوع تعبير لتلميذ.. ألا يقلل هذا من شأن المبدع؟

نعم، معك حق، كلمة (التصحيح) فُهمت على أنها ذهاب إلى الخطأ والصواب، ولكن ليس من شأن الناقد أن يصحح، هذه مسألة ربما أسيء فهمها، لدرجة أن الناس تَنْفُرُ من

الناقد باعتباره الشخصية المتسلطة، التي تأتي من الخلف ومن وراء كتف الأديب، وتحاول أن تمسك بالقلم من يده وأن توجه كتابته، هذا خطأ وليس هو عمل الناقد. الناقد شخصية اكتسبت تأثيرها من عدد القراءات المتوالية، من معرفته ومن كثرة ما قرأ وتنقل بين النصوص، وعاشر أصحابها، واستمع إلى نداءاتهم الداخلية، استطاع أن يستخلص جملة من المعايير والقيم، وأن يكوّن لنفسه جملة من المفاهيم، هي التي يحاول من خلالها أن ينظر في نصوص الآخرين، فإذا وجد النصوص تستجيب لهذه المعايير، أدرك أن الحركة الإبداعية تسير في الاتجاه الذي ربما ألفه الناس، وألفته المؤسسة التعليمية، التي أصبح لها دور في رسم خط هذا الاتجاه. لكن حينما يجد أن هناك خروجاً عن هذا الخط، فيبدأ بالتساؤل عن الداعي الذي جعل الناس تخرج عن هذا الخط، قد يكون الخروج بسبب تجريب يقوم به الأديب ليجرب طرائق مختلفة، ويلجأ إلى أساليب مختلفة، أم أن هناك دواعي داخل الفن هي التي دفعت بالأديب إلى أن يسلك هذا المسلك؟ مثلاً حينما نقرأ الشعر الحديث، الذي بدأ مع نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، وحدث خلاف بينهما في تعريف هذا الشعر، وعدد التفعيلات في السطر، هل هي سبعٌ أم أقل أم أكثر؟ ثم تُرك الأمر مفتوحاً، فصار الآن بإمكان كل إنسان يكتب الشعر الحر أن يضيف أو يُنقص من التفعيلات، ولكن إلى أي حد نضيف؟ إلى أي حد ننقص؟ هذا من مهمة الناقد أن يتفطن إلى هذا السؤال، لا أن يجيب عنه، لأن هذا النمط من الكتابة يحتاج إلى من يسعى وراءه لإعادة تعريفه وحدّ حدوده. والآن بدأ هذا الفن يخرج من التفعيلة، يتبرأ منها بعدما تمسك بها زمناً مع كبار الشعراء، عبدالمعطي حجازي، البياتي، أدونيس.. ثم صار الآن يتخلى عنها لمصلحة ما يسمى بقصيدة النثر.

هل تمردت القصيدة النثرية على التفعيلية بدواعي الضرورات الشعرية؟

يتساءل الناقد: لماذا هؤلاء الشعراء الآن يأخذون كل هذه الحرية؟ بحيث إنهم يتجردون من هذه القواعد، من الأوزان، ويدخلون إلى كتابة أشياء يسمونها في نهاية المطاف قصيدة نثرية؟ هل هذا الأمر صالح وصحيح بالنسبة إلى فن الشعر؟ أم أنه سينتهي في غده القريب أو في غده البعيد إلى مأساة هذا الشعر؟ لذا أقول إن النقاد هم حرّاس شئنا أم أبينا، فلذلك نجد كل الجيل الجديد، وأحسبهم منذ الستينيات وحتى اليوم، يُنمّي في قلبه عداوة للناقد، ليس باعتباره هو الحاجز الذي يقف في الطريق، ولكنه هو المرآة الناقدة، التي بإمكانها أن تقول: أيها الناس كفّوا، ارفعوا أيديكم عن الأدب، ارفعوا أيديكم عن الشعر، لأن الذي



مشهد لمدينة سيدي بلعباس

تخطت الأجناس الأدبية (شعراً ورواية وقصة) الحدود المتعارف عليها باسم الحداثة



نازك الملائكة



البياتي



جورج طرابيشي

تفعلونه هو جناية في حق الشعر قبل أن يكون جناية في حق أنفسكم.

الناقد (الحارس) للمعايير الأدبية، ما موقفه من القيم الجمعية للمجتمع عندما ينتهكها الأدب؟

السؤال جميل، وهو سؤال الساعة صراحة، إذا تحدثنا عن المعايير الجمالية والفنية وقلنا إن الناقد يقوم الآن (بفعل الحراسة) كذلك حارس بالنسبة إلى القيم. كل مجتمع من المجتمعات سواء أراد ذلك أم لم يرد، لا يمكن أن يقوم له بنيان إلا على قيم، سواء كانت قيماً أرضية أو قيماً سماوية، كثير من القيم نجدها قيماً اجتماعية، تعارف عليها الناس على معايير أخلاقية معينة، وعلى حدود لا يجب أن يتجاوزها الكاتب في روايته أو الشاعر في قصيدته، مثل الكلمات النابية، والصور الخليعة، له أن يلمح ولكن ليس له أن يفصح، لماذا؟ لأن الذوق العام، حتى بعيداً عن الجانب الديني، سيمجّ هذه الصور ويرفضها. المشكلة الآن حينما نجعل من هذه القضايا أزمات، ونعالجها باعتبارها أزمات.

جورج طرابيشي أثار هذه القضايا في كتابه (شرق وغرب) مؤكداً أنها لم تكن (تابو)، وحتى المرويات العربية مثل ألف ليلة وليلة وبعض المقامات لم تكن هناك أي أزمة، إنما هي في الكاتب الذي يرى أنه كاتب متحرر ويضيف بعض (البهارات) إلى كتاباته.

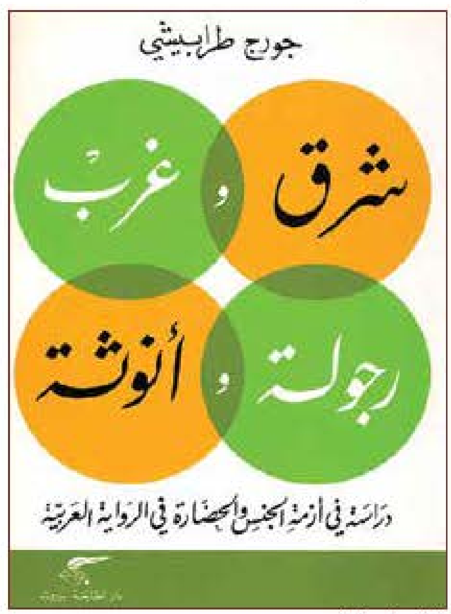
وقد تطرّف بعضهم إلى أن جعل من التابو موضوعاً، وعندنا كثير من الكتاب الجزائريين الآن يكتبون بهذه الطلاقة وبهذه (الحرية) على اعتبار أنهم يعالجون مسألة مكبوتة في المجتمع الجزائري، يتحدثون عن هذه المسائل انطلاقاً من أخيلتهم. والسؤال المطروح لدى الناقد حينما يقرأ مثل هذه النصوص: هل لها ما يشابهها في واقع المجتمع؟ طبعاً لها شبيه بالمجتمع، لا يمكن لأحد أن ينكر ذلك، لكن هل وجودها في المجتمع له حرية الظهور وحرية الحديث كما يزعم هذا الكاتب، أم أن بالمجتمع تغطية وستراً؟ وأن الرواية الآن تحاول أن تكشف هذا المستور، لا لأجل رفعه إلى المستوى الأدبي والفني، وإنما فقط لجعل المقروئية أكثر في هذا الجانب لدى طائفة من القراء؟ لذلك أرى أن دور الناقد في هذه المسألة دور حرج، وهذا ما سبب لنا كثيراً من الضيق لما نكتب نقدياً، في كتبنا تقول بعض الأطراف أنتم تقومون بالحظر، أنتم رقباء على الأدباء، حتى سميت (أنتم حرّاس الضمائر).

هناك الأدب (تحت الطلب)، ما تأثيره في مرجعيات المجتمع؟

الأدب تحت الطلب مسألة يجب أن ننتبه إليها جيداً، لأن الأدب تحت الطلب مس الرواية التاريخية، فالتاريخ عادة يعتمد على وقائع وعلى وثائق، لكن الآن باستطاعة الرواية أن تكتب التاريخ على الهامش وأن تقول أشياء لم يقلها التاريخ، وباستطاعة أطراف أخرى خارجية أن تُملي على الكاتب أن يقول أشياء بهذا الاتجاه، ولذلك نجد كثيراً من الروايات التي تناولت تاريخ قبيلة أو تاريخ منطقة أو تاريخ حقبة زمنية، أنها كتبت أشياء ما كان للتاريخ أن يتناولها، ثم ما كان لرجل أن يجرؤ على القول إنها من التاريخ، ولكن الروائي يقول لك: أنا لست مسؤولاً عن هذه المسائل، أنا أتخيل أشياء في ثغرات التاريخ وأكتبها. ولذلك نجد كثيراً من النصوص الروائية تخالف النص التاريخي، وربما تتحامل عليه، وربما تتقول عليه، وحينما نفتش في السلسلة سنجد وراءها كتابة (تحت الطلب).



د. حبيب مونسي أثناء حواره مع د. أميمة



كتاب شرق وغرب

ليس من شأن الناقد أن يصحح للكاتب فهو يتفطن لأسئلة النص من دون أن يجيب عنها

الناقد ليس حاجزاً يقف في سبيل المبدع ولكنه مرآة تستوعب حركة التطور الأدبي وتفاعله

الناس ينفرون من الناقد باعتباره الشخصية المتسلطة التي تأتي من الخلف ومن وراء كتف الأديب

أصداء

فاطمة العلي

رؤية جمالية للتعبير



حسن حامد

تحتل د. فاطمة العلي أهمية أدبية لكونها صاحبة ريادة في الكتابة الروائية النسوية في الكويت، بروايتها الأولى (وجوه في الزحام) الصادرة عام (١٩٧١م)، والتي قدمتها وهي تستشرف حينها عامها الثامن عشر، فكانت تلك الرواية باكورة إنتاجها المنشور، إذ سبقتها بعض الكتابات غير المنشورة من شعر ونثر، وباكورة إنتاج مجتمعها من الرواية النسوية، الأمر الذي فتح الباب بعد ذلك أمام مجموعة من الكاتبات ليقدمن مساهماتهن في ميدان الرواية والقصة القصيرة الكويتية.

فكانت روايتها (وجوه في الزحام) تجربة جديرة بأن توصف بأنها وسيلة جمالية للتعبير، وذات دلالة فوق جمالية، وهي القيمة التي استمدت الرواية منها إنسانيتها، وفنياتها، وما لبثت فاطمة العلي أن قدمت نفسها لمجتمعها الكويتي والعربي، بعد ذلك كروائية وقاصة وصوت نسائي مميز، عبر العديد من الأعمال الإبداعية والنقدية والبحثية، مؤكدة أنها

ظلت المرأة الشخصية المحورية في جل أعمالها التي تضمنت بعض الرؤى المغايرة

تمتلك الموهبة والإمكانات التي تمكنها من التعبير وطرح الآراء والانتقاد.

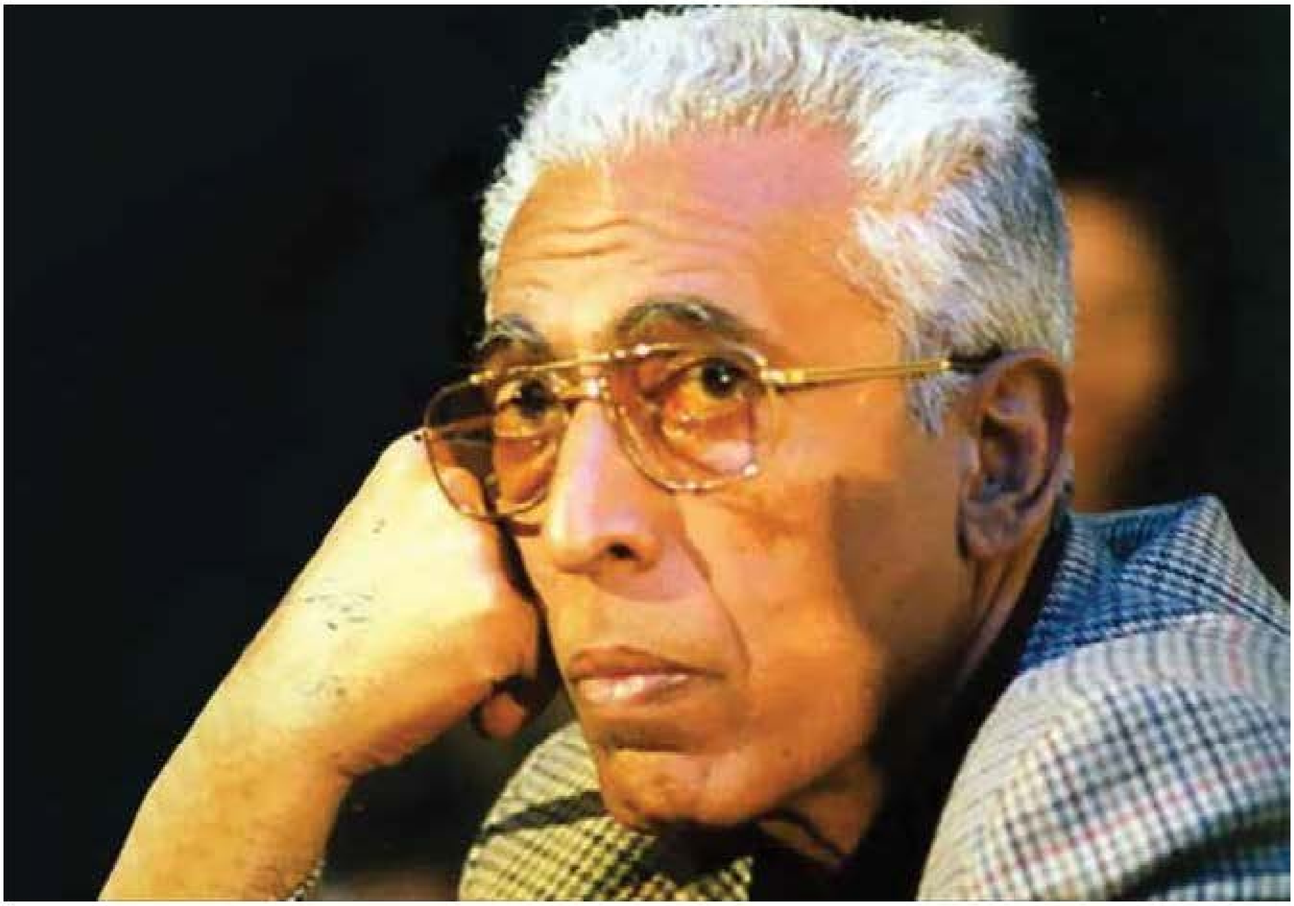
ثم قدمت العلي عدة مجموعات قصصية منها (وجهها وطن)، و(دماء على وجه القمر)، و(تاء مربوطة)، و(سميرة وأخواتها)، وفي كل هذه المجموعات وفي غيرها تناولت العديد من المضامين التي ميزتها عن غيرها من بنات جيلها، فهي تتلاحم مع بعضها بعضاً، لتشكل في النهاية صورة حياة بتفاصيلها الصغيرة المتعددة، وصورة أسرة أو عائلة تبدو فيها المرأة هي المحور الأساسي والمحرك الرئيس والعنصر الفاعل، الذي يتخذ المبادرة أو يتلقى الفعل، وكأن الحياة تنطلق منها وتدور حولها وتعود إليها.

وظلت المرأة الشخصية المحورية في أعمالها، حتى في الأعمال التي تضمنت بعض الرؤى المغايرة كرواية (ثرثرة بلا ضفاف)، فقدمت عالم المرأة بكل أسراره، جنباً إلى جنب مع عالم الرجل المليء بأسراره أيضاً، وأما السمات الفنية – حسنة الشكل – فقد كانت الفطرة والعفوية هي السمة الأساسية الأهم في ما قدمته فاطمة العلي من إبداع، ومن هذه العفوية خرجت العناصر الفنية والسمات الإبداعية، التي توقف عندها النقاد كثيراً في إبداعها، منطلقة جميعها من عنصر

قدمت نفسها للمجتمع الأدبي العربي كصوت كويتي نسائي متميز

الدراما كقالب فني، يجمع بين الموضوع والبيئة، وما يرتبط بذلك من عادات المجتمع وطبائع أفراده المتجانسة وغير المتجانسة، بما يعبر في مجمله عن مدلولات اجتماعية كاشفة لمشاهد الحياة ذاتها، وهي مشاهد تتصل بشكل مباشر بالبعد السياسي والوطني والقومي.

وفي مجموعتها القصصية (وجهها وطن)، أو (دماء على وجه القمر)، أو (تاء مربوطة)، صورة أدبية هادئة لمشهد يتنفسه فنان واعٍ، ويتجلى فيها الوصف بين مشهد وآخر، باختلاف المناخ والخلق النفسي وطبيعة الشخصية، ويتمازج فيها الوصف مع السرد، كما في مجموعة (سميرة وأخواتها)، التي غيّرت فاطمة العلي فيها أسلوبها، لتتضمن الفهم الحقيقي للواقع من دون زخرفة أو نغم خطابي، ومن دون تلفيق للرؤية التي تقدمها للقارئ، في ثوب من السخرية الشفافة والانتقاد، وهي في أفضل حالاتها الإبداعية استخداماً للرمز الزمني المتداعي، الذي يؤكد الإحساس بالعالم والحياة.



التاريخ والبعد الملحمي وتمزُّق الذات

في روايات عبدالرحمن منيف



سعيد بوعيطة

تعد تجربة الروائي عبدالرحمن منيف، الذي صادفت ذكرى رحيله يوم (٢٤) من يناير الفائت، واحدة من أبرز التجارب الروائية العربية إثارةً لاهتمام القارئ العربي، فقد استطاع أن يكون الصوت الأكثر وضوحاً وجرأةً في الحديث عن مشاكل وقضايا المواطن العربي. سنسترجع هذه الذكرى من خلال روايتيه؛ مدن الملح، وثلاثية أرض السواد..

> **دخل في لعبة إعادة صياغة تاريخ بديل من خلال تدوين تاريخ البسطاء والمسنين الذين لا تاريخ لهم**

تضعنا الأعمال الروائية للراحل عبدالرحمن منيف ببعدها الملحمي خاصة خماسية (مدن الملح) بأجزائها الخمسة، و(أرض السواد) بأجزائها الثلاثة، وجهاً لوجه أمام مقولة جورج لوكاش التي يرى فيها أن الرواية جنس أدبي جديد، تمثل ملحمة العصر البورجوازي؛ لأنها تنطوي على الكثير من الملامح الأجناسية التي ورثتها من الملحمة الكلاسيكية، خاصة الاتساع البانورامي للأحداث والأماكن والأزمنة والشخصيات. مما يجعل قارئ أعمال منيف الروائية، يحس بالدهشة والانبهار، وهو يلاحق السارد (الشخصيات) الذي يمسك ببراعة هذا الحشد الهائل من الشخصيات والأحداث والحبكات والفضاءات والأزمنة الروائية. يحرك كل الخيوط السردية التي نسج منها هذا الفضاء الروائي الضاج بالحياة والصيرورة والتحول،

فإذا ارتبط الفضاء الروائي العريض لخماسية (مدن الملح) بفضاء الصحراء والرمل والبادية، باعتبارها عوالم ألفها الروائي وعاش فيها بعضاً من مراحل عمره، فإنه يفاجئ القارئ بقدرته على قراءة التاريخ العراقي في العهد العثماني، من خلال إعادة صياغته سردياً وتخيلياً في ثلاثيته (أرض السواد)، حيث تتشكل الرواية في فضاء روائي مديني وحضري، من دون أن تغيب صورة الصحراء والبادية والريف. كذلك يذكرنا هذا النفس الملحمي في روايتي عبدالرحمن منيف بالعديد من الأعمال الروائية الكلاسيكية الكبرى التي كشفت عن مثل هذه الملامح الملحمية، منها على سبيل المثال لا الحصر، رواية (الحرب والسلام) للروائي الروسي ليو تولستوي، لكن من ناحية أخرى، علينا ألا تستسلم كلياً لإغراء القبول بملحمية هاتين الروايتين.

إذا افترضنا جدلاً أن عبدالرحمن منيف قد صاغ هذين العملين أثناء تشكلهما وفق الكثير من مقومات ومكونات وملامح أجناس أدبية وفنية واجتماعية أخرى، فعلينا التعامل مع هاتين الروايتين بوصفهما تنتميان إلى أجناسية السرد الروائي؛ لأن الرواية الحديثة تخلت إلى حد كبير عن هذا الاتساع الملحمي العريض ومالت إلى التكثيف والقصر، وإن حاولت أحياناً تعويض هذا الاتساع الملحمي بالاشتغال على رواية الأجيال أو رواية النهر، التي وجدنا لها مثالاً مرموقاً في الرواية العربية الحديثة في ثلاثية نجيب محفوظ، وكذا عند رضوى عاشور في (ثلاثية غرناطة). تنطوي روايتا عبدالرحمن منيف على الكثير من ملامح رواية الأجيال، حيث التعاقب الملحوظ في الفعل الروائي لأفراد أسرة معينة على امتداد سلسلة زمنية محددة، كما أن لاشتباك الروائي مع التاريخي له خصوصيته، فإذا ما كان يقترب إلى حد كبير من وقائع السجلات التاريخية المدونة لفترة حكم داوود باشا في العراق في ثلاثية (أرض السواد)، فهو يميل في خماسية مدن الملح إلى لون من التمويه الرمزي للوقائع والسجلات التاريخية، حتى تكاد الرواية تتحول إلى أليغوريا/ allegory رمزية؛ تقوم بتفكيك الوقائع التاريخية، وإعادة تركيبها أو صياغتها عبر منظور تخييلي وافتراضي لا يخلو من غائية رؤيوية.

إن حضور التاريخ في هذين العملين، ليست للتوثيق أو لتأكيد مدى مطابقة الواقعة التاريخية للواقعة السردية، بل استخلاص مختلف الدلالات السيميائية والأنساق الثقافية التي عمد الروائي بمهارة إخفاءها أو عمل السرد التخيلي الروائي على ذلك، لكن لكيلا نقع في افتراض أن الروائي قد استسلم لمركزية التاريخي، فنحن نذهب إلى كفاءة وكثافة ما هو تخييلي وافتراضي في تحريك الوقائع التاريخية، ذلك أن الروائي إنما يكتب تاريخاً بديلاً، لأنه لم يقتصر على تدوين التاريخ الأعلى للحكام والقادة والعسكريين، بل دوّن تاريخاً افتراضياً لكل المقهورين والبسطاء والمنسيين، لكنهم يمتلكون القدرة، كما كشفت هاتان الروايتان، على التغيير. ويحولون عجزهم وقهرهم إلى فعل إيجابي مغيّر يتسجم مع مقولة الناقد الفرنسي لوسيان غولدمان بإمكانية تحويل الوعي القائم إلى الوعي الممكن، باعتباره وعياً إيجابياً، وبهذا يكتب عبدالرحمن منيف، تاريخ من لا تاريخ لهم.

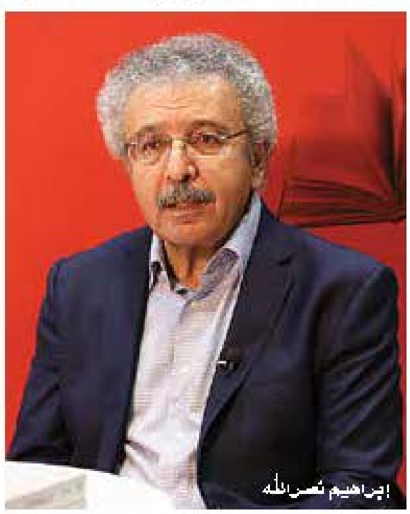
لم يكن عبدالرحمن منيف غائباً عن إشكالية الدخول في لعبة إعادة صياغة تاريخ بديل، إذ وجدنا في مستهل الجزء الثالث من (مدن الملح) إشارة إلى أنه في (وقت الهزائم وفي المنافي،

لجأ في (أرض السواد) إلى وقائع السجلات التاريخية المدونة في فترة حكم داوود باشا للعراق

مال في (مدن الملح) إلى لون من التمويه الرمزي للوقائع والسجلات التاريخية


إبراهيم الكوني

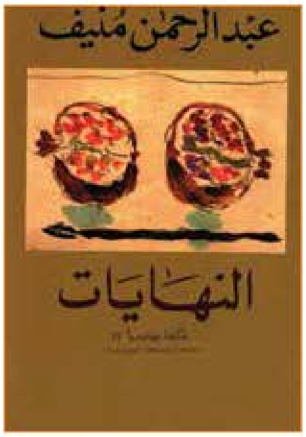

نجيب محفوظ

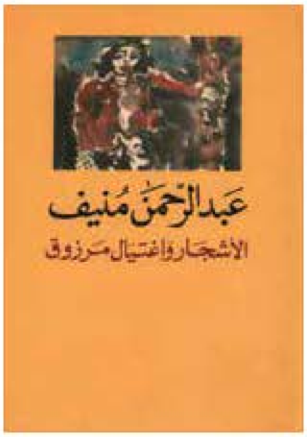

إبراهيم نصرالله

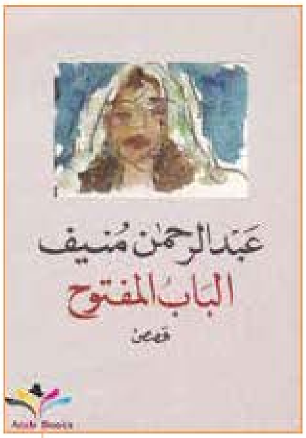

جورج لوكاتش

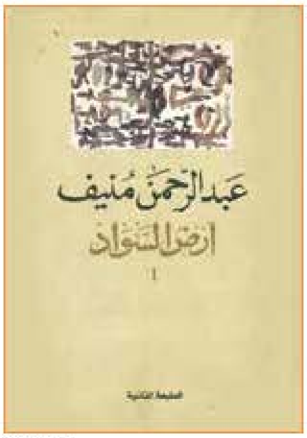
يطيب الحديث عن التاريخ أو وهم التاريخ، لعل هذا الوعي بمساءلة التاريخ أو وهم التاريخ، هو الذي دفعه إلى استقراء الوضع التاريخي في مطلع القرن العشرين وتحديداً الذي تزامن مع الحرب العالمية الأولى. ففي ذلك (الزمن كل شيء مطروح لإعادة النظر، لإعادة القسمة: الأفكار، المناطق والدول، دول تنهض فجأة وأخرى تغيب). إن هذا ما سبق وأن تحدث عنه في مقدمة كتبه لإحدى طبعات مدن الملح حول مهمة الرواية. يقول منيف: (مهمة الرواية، أية رواية، رصد التحولات التي تأتي نتيجة حدث كبير وقراءة انعكاسات هذا الحدث على البشر، سواء في المركز أو المحيط، ولأن هذه هي مهمة الرواية، فإنها لا تنشغل بالتنظير لما حدث ولا تعطي حكم قيمة). بهذا يؤكد عبدالرحمن منيف وظيفة الرواية. بمثل هذا الوعي، واجه عبدالرحمن منيف تحدي (التاريخ ووهم التاريخ)، كما حفر عميقاً في تربة الواقعة التاريخية، مقلباً إياها عدة مرات، ليكشف عمّا هو جوهري ودال ومؤثر فيها، حيث تمكن في النهاية من تقديم شهادته الصريحة للتاريخ والواقع، من خلال عمل فني مكتنز بالتخييل، مثلما هو مكتنز بوقائع تاريخية ضاجة.

ركزت الروايتان معاً على مختلف الصراعات الجوهرية، التي سببتها الحضارة لمجتمع بدوي ساكن في (مدن الملح)، وقوة الصدمة الناجمة عن عنف السياسة والصراع على السلطة في (أرض السواد). وربما ما عمّق من شدة هذه الصدمة الحضارية في (مدن الملح) أنها جاءت مفاجئة وسريعة وبفعل خارجي وليس من خلال نمو طبيعي متدرج لمظاهر الحضارة والتكنولوجيا. إن ما حدث في (مدن الملح)، هو الانتقال المفاجئ من مجتمع البداوة إلى مجتمع مديني بفعل اكتشاف النفط. إن واحة صغيرة مثل (وادي العيون) كانت مجرد محطة استراحة لقوافل التجار والبدو، لتجد نفسها فجأة أمام هدير الآلات الضخمة ومظاهر التكنولوجيا الحديثة. اقترنت هذه الصدمة من جانب آخر، باقتلاع الناس من جذورهم لإقامة الشركات النفطية، كما تتحول قرية صغيرة مثل (حران)، إلى مدينة عصرية بغمضة عين، بينما تغدو مدينة (موران)، مدينة سياسية لصياغة القرارات، اقترن ذلك بظهور طبقة اجتماعية جديدة، ما أكسب الصراع الاجتماعي وجهاً آخر للصراع، تجلى ذلك في روايات إبراهيم الكوني؛ بحيث رفض البدوي الذي عاش ضمن اقتصاد طبيعي وعلاقات بطريركية، كل مظاهر التحضر والتشكل المديني، بما فيه من علاقات إنتاج جديدة. في هذا الفضاء البانورامي الملحمي العريض لكلتا الروايتين، صاغ عبدالرحمن منيف العديد من الشخصيات الرئيسية والثانوية التي شغلت الفضاء الروائي، من دون أن تبرز شخصيات مركزية في الروايتين، حتى بات بالإمكان الحديث عن ملمح البطل الجماعي بدل البطل الفردي. يبدو أن منيف كان ينطلق من وعي بهذا القصد؛ فقد تحدث عن مفهومه للبطولة بالقول: (إن البطل الفرد، الذي يملأ الساحة كلها، وما الآخرون إلا ديكوراً لإبراز وإظهار بطولاته، إن هذا البطل الوهمي الذي سيطر على الرواية العالمية فترة طويلة آن له أن يتنحى، وألا يشغل إلا ما يستحقه من مكان وزمان)، مما شكل مفهوماً جديداً للبطولة الروائية. ففي زمن الحلم العربي الجميل، كما يشير إبراهيم نصرالله، ولد عبدالرحمن منيف جميلاً، وفي زمن القبح ظل جميلاً، ورحل جميلاً، وسيظل كذلك في قلوبنا.









من مؤلفاته

(مدن الملح) و(أرض السواد) تجلى البعد الملحمي في أحداثهما وأبطالهما

لا توجد شخصيات مركزية وكأن البطل الفرد الوهمي قد آن له أن يتنحّى



عبدالرحمن منيف

ملحمة (الأعمال والأيام)



مصطفى محرم

لعل الأسطورة تعد إحياء للشعر القديم الذي كان موجوداً قبل هوميروس، واقتصرت موضوعاته على القصص الأسطورية السماوية دون البشر. أما قصيدة (الأعمال والأيام): فهي قصيدة تدور حول موضوع شخصي وقضية ذاتية. لقد وضع (هيسيود) نفسه في معارضة سافرة للموروث البطولي، فنجده يناقض ويناهض هوميروس وتصويره للحياة التي كانت تتركز حول النبلاء والأمراء في قصور الملوك. ذلك فإن هيسيود رأى الحياة من زاوية الفلاح الكادح، الذي تطحنه مشكلات حياته ومشاغل أعماله وهموم حاضره، وإذا كان هوميروس يقدم لنا ماضينا متوهجاً ودرامياً، فإن هيسيود بواقعية لا تعرف التردد يصور الحاضر المضنى وغير الواعد بأية مكافأة من نوع خاص للمكدودين سوى لذة الحياة بضمير مستريح

وتحكي الأساطير أن هيسيود دخل في مسابقة شعرية مع هوميروس وفاز الأول الذي أعطاه حكم المسابقة الملك بانيديس، الجائزة الموجودة، وقد تكون هذه الأسطورة من ذلك النوع التفسيري، بمعنى أنها حيكت لتبرر الاختلاف الواضح بين الشاعرين ولازدياد شعبية الشاعر الأحدث على حساب زميله الأقدم. وتسلط الأسطورة مزيداً من الضوء على نفسها، عندما تقول إن هيسيود كان قد هُزم أمام هوميروس عندما تبارزا فقرة بفقرة، بيد أن الجائزة أعطيت له لأنه إجمالاً يتغنى بالزراعة والسلام لا بالحرب والضرب والتخريب، وهكذا تضع الأسطورة هيسيود في مكانه الصحيح الذي اختاره هو نفسه.

لقد أوضح لنا هيسيود منذ افتتاحية (الأعمال والأيام) التي تضمنت الدعاء لزيوس أن فكرة العدالة هي بيت القصيد، بل إنه يعود فيقول في البيتين (٢٧٥-٢٨١) أنصت لصوت العدالة واهجر أية فكرة للعنف، هذا هو القانون الذي وضعه زيوس للبشر، إن الأسماك والحيوانات المفترسة والطيور المتوحشة يأكل بعضها بعضاً لأنها ليس لديها أية فكرة عن العدالة. أما البشر: فقد وهبهم الله، وهي التي ثبت أنها أحسن ما يملكون على الأرض، لأن زيوس يهب الرخاء والازدهار لكل من يرى الحق ويرغب في أن يتنافس حوله.

ويقول هيسيود عن العمل الشاق وقيمته في الأبيات (٣٠٢، ٣٠٨، ٣١١، ٣٠٩) من نفس القصيدة: الجوع رفيق دائم للرجل العاطل، ومن العمل يصبح المرء غنياً ويمتلك قطعاناً من الماشية والأغنام، فالعمل ليس عاراً، ولكن العار ألا تعمل ويسمي هيسيود اللص نائم النهار، ولعل هذه العبارات الوعظية والأمثال الحكيمة من الموروث الشعبي المألوف، الذي كان الفلاحون وغيرهم يرددونها قبل هوميروس وحتى عصر هيسيود، ومن ثم فإن عمل الأخير اقتصر على مجرد التقاط وإعادة صياغة هذه الأقوال صياغة شعرية عصرية، وإن كان ذلك قد حدث فعلاً فإنه لا يعيب هيسيود، بل على النقيض من ذلك، يعطي لأشعاره قدراً أكبر من الأهمية لأن المصدر الشعبي هو الذي صنع أعظم أعمال الشعراء التعليميين، وهو الذي يشكل السبب الرئيس لنجاح الأعمال الفنية بصفة عامة.

وفي قصيدة (الأعمال والأيام) يصنع هيسيود تقليداً آخر في الشعر التعليمي، ألا وهو أسلوب الخطاب المفتوح، وهذا الأسلوب بلا شك يزيد من وقع الإرشاد على النفوس في الأشعار التعليمية، فهيسيود يخاطب دائماً أخاه برسيس، وفي خطابه يمتزج عنصر الإحساس بالمرارة وحسن النية، يقول مثلاً في البيت ٢٨٦: (إنني أخاطبك يا برسيس أيها الأحمق إلى حد كبير وسوف أخبرك).

ويؤنب الشاعر أخاه بسبب ظلمه الفادح إذ اغتصب نصيب هيسيود في الميراث، ورشا السلطات المحلية، أو كما يسميهم هيسيود مستخدماً المصطلح الهوميري الملوك، ولأنه من ناحية أخرى متكاسل، ويرى أن التعدي على حقوق الآخرين والظلم هو أقصر وأسهل الطرق نحو تحقيق كسب غير مشروع، ولكنه سريع، وهو ما يقوم به بعض الأثرياء في كل العصور.

وينصح هيسيود أخاه برسيس بأن يختار الصراط المستقيم، وأن يتجنب طريق الضالين، لأن السماء تتولى ثواب المستقيمين وعقاب المسيئين هم ومدنهم: (اسمع يا برسيس: إنه من السهل أن يأتي المرء أعمال الشر، والصعب هو أن يكون الإنسان فاضلاً، فانصت لنصيحتي ودعْ جانباً عنك الخجل المزيف من العمل اليدوي وابتعد عن الأساليب الخسيسة)

وبرغم أن هذه المواعظ لم يقصد بها هيسيود إنساناً واحداً، أي أخاه الظالم برسيس، وإنما كان يقصد أيضاً الجمهور العريض، خاصة الفاسدين الذين كانوا يرون أن الحق والعدل إنما هو في القوة والبطش، وفي نفس الوقت فإننا لا نشك في أن هيسيود كان يخاطب أيضاً فلاحي بويوتا المكدودين الذين لا يملكون إلا التمسك بفضيلة العمل، والعدل أساساً للحياة وسبباً للوجود، إلا أن برسيس يأتي دائماً في المقدمة بين ثنايا قصيدة هيسيود، وبهذا الأسلوب كسب العمل الأدبي التعليمي سلاحاً قوياً سواء تم ذلك بطريقة تلقائية أو بصورة متعمدة من جانب الشاعر، ذلك أنه من الطبيعي أن يضع السامع أو القارئ نفسه موضع برسيس كلما صب عليه هيسيود لعناته أو إرشاداته، وبالمثل يستطيع القارئ أن يعتبر تزلف لوكريتوس لجايوس ميميوس موجهاً له هو. وبمقدور نفس القارئ أن يأخذ بتبجيل فرجيليوس لماكيناس على أنه يستهدفه هو شخصياً كما ذكر الدكتور عثمان في كتابه (الأدب الإغريقي).

ويقدم هيسيود في هذه الملحمة التعليمية نصائحه العملية بالنسبة إلى الأعمال الزراعية، ويوصي بضرورة أن يمتلك الفلاح بيتاً وزوجة وثوراً للحرث، حتى لا يضطر إلى استعارة ثور من غيره، فهو يستنكر هذا الأمر. ومن الغريب أن هذا الشاعر ينصح بتنظيم النسل ليكون للفلاح طفل واحد، حتى يستطيع أن يعيش حياة رغدة، ويحدد الأيام التي تجلب الحظ، والأيام الأخرى التي تجلب النحس، والتي يتجنب المرء العمل خلالها.

الملك بانيديس منح هيسيود جائزة الشعر بعد أن فضله على هوميروس

ضاقت عبارته فاتسع معناها

محمد البساطي

شاعر القصة والرواية



د. بهيجة إدلبي

إذا كانت القصة القصيرة هي فن التكثيف وفن الإيجاز وفن الدهشة الخاطفة، فإن هذا المعنى لدى محمد البساطي، توسع ليشمل جنس الرواية أيضاً، أسلوباً وإيقاعاً ولغة، وكأن الرواية لديه قصة أخذتها الغواية في السرد والتشكيل إلى فتنة الرواية، وعلى هذا كانت رواياته أكثر استجابة للتكثيف والإيجاز، لأنه يستضيف الرواية في بيته القصصي «القصة بيتي، مهما تعدّدت زياراتي للرواية»، ومن ثم لا تحتمل ذاته المسافات السردية الطويلة، لأنه يعد الإيجاز مهماً جداً في الكتابة الإبداعية، وأن الكلام الزائد من شأنه أن يقلب كيان الكتابة، ويحدث نتوءات تشوهه.



وكما استدرجته القصة القصيرة إلى غوايتها، فملكت عليه لغته، وعالمه ورؤاه، يستدرج البساطي قارئه إلى فتنة تلك الغواية، ليستكشف ذلك العالم الفريد الذي يجري كل شيء فيه بهدوء وصمت مؤثر وكأننا نعايشه من مسافة ما، حسب تعبير جمال الغيطاني، الذي يرى أن قيمة البساطي لها مرجعية واحدة وأساسية، هي قوة النص المكتوب.

تستجيب كتاباتُه قصةً وروايةً إلى عفوية الذات، وفطرية الاكتشاف، لذلك هو أكثر الكتاب بعداً عن التخطيط فالأصل في كتابة العمل الأدبي لديه أنه ينحرف عن أي تخطيط مسبق، ينبثق في الذات، كهاجس أو فكرة، وربما يكون كضوء خافت يستدرج الكاتب إلى أغوار الذاكرة، حيث تستجيب اللغة إلى تشكيلاتها في تأويل الحالة لتصير قصة قصيرة، أو رواية.

والكتابة لدى البساطي، بحث عن الذات في قلق العالم، كما هي بحث عن العالم ودهشته التي يفردها في الذات، وكأن قصصه ورواياته خرائط يستدل بها على وجوده، سواء بالمكان أو الزمان، فإذا بها مرايا لظلاله التي ترسم معناه في ذاكرة الوجود.

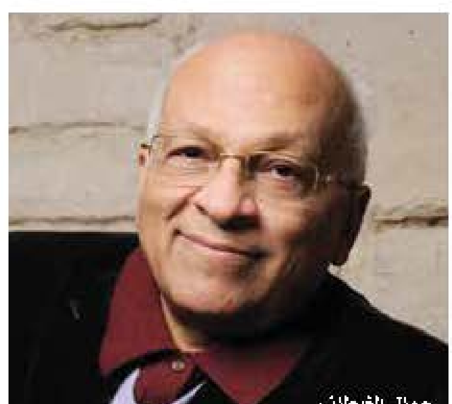
وللمكان في أدب البساطي نكهته، وخصوصيته، وتفرده، فكما لعب المكان دوراً مهماً في شخصيته، وحياته، كذلك انعكس هذا الأثر على شخصياته القصصية، التي تشف بملامحها عن المكان، كما يشف المكان عن ملامحها، وجعاً، وسلامة، انكساراً وحلماً، خيبة وأملاً، صمتاً وكلاماً، كشفاً وغموضاً، وكأن المكان يتسرب في الشخصية ليشكلها بأصابعه ليكون ذاكرتها كما تكون هي ذاكرته.

يأخذك البساطي إلى عوالمه بدهشة طفل، توقظ دهشة العالم في ذاتك، وكأنك شريك دهشته في اكتشاف تلك العوالم المكتظة بالمهمشين والمتروكين والبسطاء، عوالم مفعمة بالوجع الإنساني، لأنه يكتب عن عوالم خبرها، وعرفها، وعاشها، (أحب أن أكتب عن عالم عشت فيه أو عايشته وعاينته، فتكون قد نشأت بيني وبين وقائع العمل وأحداثه وشخصياته علاقات حميمة)، فكتب عن القرية التي خبرها

باستدراجها من الذاكرة المبللة بأحلامها، ليستحضر تلك النماذج الإنسانية، الذين كانوا يعيشون على تخوم تلك القرى، وهم يتحركون كما يقول وكأنهم (جزء من الطبيعة. هم مثل نباتات برية تنمو من دون تدخل للإنسان. هم أناس بسطاء يتصورون أن الحياة خلقت هكذا ويتصورون أيضاً أنهم لا يستطيعون إلا أن يبقوا داخل الحدود التي قدرت لهم! والأهم أنهم شخوص لديهم نوع من القناعة يجعلهم لا يشعرون بأنهم مظلومون، فلو شعروا بالظلم حتماً سيتمردون).

فالمهمشون كما يرى البساطي (كنز كبير للكتابة، والأكثر امتلاءً بالمشاعر الإنسانية، وهم مفعمون بفيض من الأحاسيس التي لا تجدها في الطبقة الوسطى، أو العليا، وبمعنى آخر: التفاصيل لديهم فيها ثراء كبير واحتكاك دائم بالحياة)، وكما أن لهذه العوالم بساطتها وفطرتها، ودهشتها، كذلك لها أساطيرها وغرائبيتها وغموضها، وفضاءاتها التي لم تكتشف بعد، وكأنها مختبرات لطاقة الكاتب ولغته على التعبير والحفر في الواقع، مستقرئاً قلق الكائن الإنساني وهو يكتشف ذاته وعالمه، وهذا ما جعل البساطي مغرماً بحصار الشخصية في بعض رواياته، ليعرف كيف تكتشف تلك الشخصيات العالم من حولها...؟ كيف تواجه مصيرها ومأزقها الإنساني في حيز بسيط ومحدود؟

يشتغل البساطي على لغته بأصابع شاعر يستدرج اللغة إلى مختبرات الكشف والتأويل، سواء في القصة أو الرواية، وإذا ما استحق بجدارة لقب شاعر القصة القصيرة، فإنه أيضاً جدير بأن يقال عنه شاعر الرواية، لأن الرواية لديه تحمل جينات القصة القصيرة بكثافة الجملة وضيق العبارة ليتسع معناه.



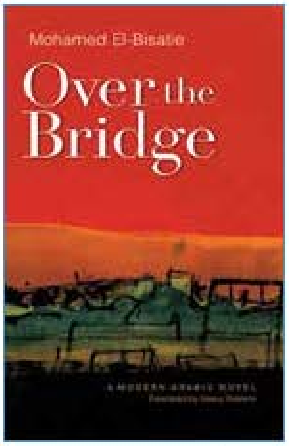
جمال الغيطاني

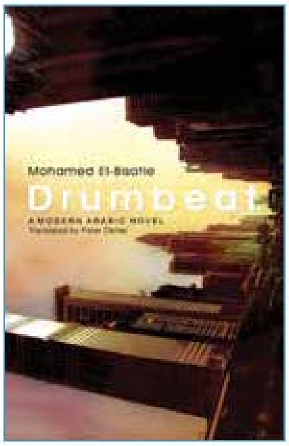
فهو من الكتاب الذين يوسعون إشارات اللغة ليكون النص مختبراً للتأويلات، والقراءات المختلفة، بدءاً من العنوان الذي يشكل لديه نصاً موازياً وليس مجرد عتبة للدخول، أو غواية أولى للقارئ، تستدرجه إلى غواية النص.

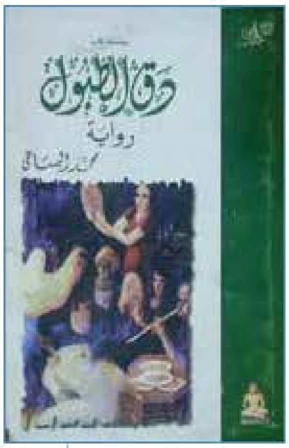
قدم البساطي للمكتبة السردية أعمالاً فائقة شكلت بصمة مغايرة في المشهد السردي العربي، سواء في القصة القصيرة التي قدم فيها (الكبار والصغار- حديث من الطابق الثالث- أحلام رجال قصار العمر- هذا ما كان- منحنى النهر- ضوء ضعيف لا يكشف شيئاً- ساعة مغرب- محابيس- الشرطي يلهو قليلاً- نوافذ صغيرة فركشات صغيرة أضواء على الشاطئ: جلبابها مشجر)، أو في الرواية التي قدم فيها روايات أصبحت وشماً يعرف به اسم محمد البساطي وأسلوبه المغاير في المشهد الروائي (التاجر والنقاش- المقهى الزجاجي الأيام الصعبة بيوت وراء الأشجار- صخب البحيرة- أصوات الليل- يأتي القطار- ليال أخرى- أوراق العائلة- الخالدية- دق الطبول- فردوس جوع- أسوار رجال ونساء).

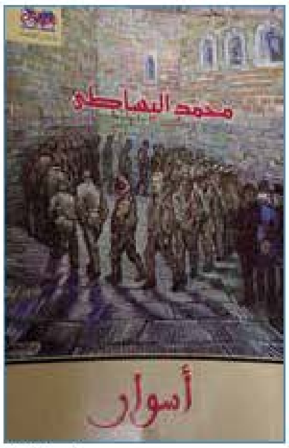
البساطي كاتب الحساسية الفائقة في القصة القصيرة، أبدع بصمت حالم، وتأمل ناسك، وشغف عاشق، يحفر في الواقع، كما يحفر في النفس، كما يحفر في اللغة، ليشئ نصه المدهش والمتفرد إنشاء مختلفاً.

وظل هادئ الطبع واللغة، لم تغوه الأضواء، كما لم تغوه اللغة الزاعقة، لأنه مأخوذ بالإشارة إلى العبارة، حيث الكتابة تومئ ولا تفصح، تهمس وتوحي، لتشف عن ذاكرة مدهشة في التقاطها لشفافية النفس، وشفافية المكان، وشفافية المعنى.





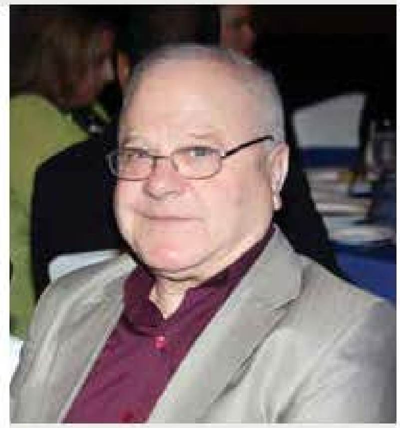




من مؤلفاته

لم تكن ذاته تحتمل المسافات السردية الطويلة فعمد إلى الإيجاز في كتاباته

لعب المكان دوره المهم في شخصيته وحياته وهو ما انعكس في كتاباته وملامح شخصيات قصصه ورواياته



نبيل سليمان

علامات فارقة للشعر في الروايات العربية الرائدة

لا يتعلق الحديث عن شعرية الرواية بالشعر وحده. وأنا أوثر القول بروائية الرواية بدلاً من شعريتها، ومنه القول بالبلاغة الروائية، والصورة الروائية، واللغة الروائية. غير أن ذلك لا ينفي أن حضور الشعر (شخصياً) في الرواية قد يلفحها بنسائمه، فيكون للرواية من الشعرية نصيب. ومن المعلوم أن الروائيين الرومانسيين (جين أوستن، شارلوت برونتي، فيكتور هيجو..) بكّروا إلى زَرْقِ رواياتهم بالمتناصات الشعرية. وقد بدا هذا (الزَّرْق) علامة فارقة في الروايات العربية الرائدة.

فمنذ أصدر خليل الخوري (١٨٣٦-١٩٠٧) عام (١٨٥٩) روايته الأولى (وَيْ إذن لست بإفرنجي)، وهي الرواية العربية الأولى، جعل للشعر فيها نصيباً، فأوقف الفصل الثالث على شعر المتنبي ولامارتين في (١٤ صفحة من ١٦٣). وكانت البداية لصوت المتنبي (يصيح من وراء الفرات ليت الذي خلق النوى جعل الحصى/ لخفافهنّ مفاصلي وعظامي). ويعلق خليل الخوري الذي نشر هذه الرواية وهو في الثالثة والعشرين، بأن القارئ الإنجليزي سيضحك من قول المتنبي (لأن لا موقع له في النفس، وما هو إلا ضجيج يتطاير في الهواء، من دون أن يشفق على آذان السامعين من احتمال قرقعته، التي لا تطربهم بشيء من الخصائص الشعرية). ويتوالى التعليق على الأبيات الشعرية الثلاثة التالية للبيت المذكور، ملء صفحتين، ثم يتابع بصفحتين حول بيت المتنبي (بذا قضت الأيام ما بين أهلها/ مصائب قوم عند قوم فوائد).

يقارن خليل الخوري- الشاعر والصحافي الذي أسس جريدة حديقة الأخبار عام (١٨٥٨) بالعربية وبالفرنسية- بين صوت المتنبي وصوت الشاعر الفرنسي لامارتين الذي استهوته مدينة المتنبي (حلب)، وهي الفضاء الذي اختاره الروائي البيروتي لروايته. ويثبت الخوري مقاطع من قصيدة لامارتين التي أهداها إلى شابة عربية كانت في إحدى (جنائن حلب سنة ١٨٣٢). وقد أعقب الخوري المقطع الفرنسي بترجمته هو له شعراً موزوناً ومقفى، ومن ذلك قوله مثلاً مخاطباً الشابة:

(في ماء هذا الحوض قومي شاهدي/ مرأى جمالك ينجلي للساري). وكما فعل الخوري مع المتنبي، يحلل مقاطع قصيدة لامارتين وينقد. وقد تحرز على ترجمته من خطر عدم الإصابة فيها. وفي تعليقه على تتمة القصيدة في أربعة عشر بيتاً، رأى أن لامارتين أجاد في التشبيهات البديعة التي اقتصر عليها، ولكن كان عليه أن يستغرق في (أبحر التأملات)، وتساءل: (فلماذا صاحبنا لامارتين أضاع هذه الفرصة الجليلة ولم يخطر بباله إلا ما قرقع في آذانه من خرير ما (ماء) النرجيلة وما عشا أبصاره من دخانها؟). ويتحرز من أنه لم يقصد قط قدحاً للشاعر العظيم، ويقرّ بأن أبيات الترجمة أدنى من الأصل، مستشهداً بقول فولتير: (إن الترجمة بالنسبة إلى الأصل كقلوب القماش بالنسبة إلى الوجه) ومتعللاً بأن (لكل لغة مزية لا تتجاوزها إلى الثانية دون أن يلحق بالحديث شيء من الضرر).

> إدوارد خراط لم يدع سبيلاً إلى الشعرية إلا وسلكه في ثلاثية (رامة والتنين)

منذ الفصل الرابع تقوم الرواية بالحوار بخاصة، ويغيب الشعر حتى نهاية الفصل التاسع، حيث تنشد إميلي من شعر خليل الخوري على النمط الجاهلي: (ربّ دارٍ بالفضا طال بلاها/ عكف الركب عليها فبكاها). ولعل الفصل الرابع الموقوف على الشعر أن يبدو فضلةً، حتى إن تلمّس المرء فيه مدخلاً إلى الرواية، فيما يرسم من الفضاء الحلبي والجو المديني الذي يشيعه حضور الشابة في الحديقة.

لا يدع إدوارد الخراط (١٩٢٦-٢٠١٥) سبيلاً إلى الشعرية إلا ويسلكه في ثلاثية (رامة والتنين)، ومن ذلك أن يحضر الشعر صريحاً، وبخاصة في الجزء الثالث (يقين العطش-١٩٩٦) وتتلفح شعرية الخراط الروائية بالصوفية غلالةً من الحب بين ميخائيل ورامة. وإذا كان قد ذيّل الجزء الأول (رامة والتنين-١٩٨٦) بأبيات للحلاج، فهو لا يفتأ يستعين بالشعر الصوفي لمن يسمّي أو لا يسمّي، كي يرسم الحالة الروحية للعاشقين وللحب. كما ينبش الخراط في بطون التراث الشعري، كقول الحسين بن مطير الأسدي (فقد جعلت نفسي على النأي تنطوي/ وعيني على فقد الحبيب تنام). وبالتناص الأكبر فعلاً في الرواية، يحضر ابن الفارض ليعبر عن مماطلة رامة وصدودها بقوله (عديني بوصلٍ وامطلي بنجازه/ فعندي إذا صح الهوى حَسُنَ المَطْلُ). ولوعة ميخائيل هي مما قال فيها الشاعر محمد بن سوار بن إسرائيل: (وهل تتحمل النكباء مني/ إليهم حاجة القلب الكئيب). ومن الفعل الصوفي في الزمن الروائي وفي الفضاء الروائي، ما يترجّع في نهاية (يقين العطش) من صدى البرهة الطللية، فيكتب إدوارد الخراط: (رامة مازالت. ليست رسماً دارساً طوحت به عاصفات الليالي، بل هي حضور). ومن هذه (الطللية) يتوج بيتٌ لجرير فصل (جسد ملتبس) من الرواية: (حيِّ الغداة برامة الأطلالا/ رسماً تحمّل أهله فأحالا). والملحوظ هنا أن ثلاثية الخراط تكتفي من اللعب بالزمن تكسيراً واندغاماً، بأهونه، شأنها شأن القصيدة الصوفية، حيث المزاوجة بين خطي الحاضر والماضي، مع غلبة الأخير، ومناوشة المستقبل لماماً.

وهذه رواية ملفوحة بالصوفي أيضاً، وهي (التوأم المفقود-٢٠٠٢) لسليم مطر كامل، ويحضر فيها الشعر، وهو من الحديث غالباً، ولكن كسطور متتالية، لكأنها من سطور الكتابة الروائية، بينما ساق إدوارد الخراط الأبيات الشعرية بلا فاصل بين الشطرين.

وفي (المتاهة الشامية) من متاهات السرد والعرفانية الصوفية، في (التوأم المفقود) يكتشف غريب أن توحّد أستاذه وشيخه ينبعث من اللوحة بقصيدة لخليل حاوي (١٩١٩-١٩٨٢) الشاعر اللبناني الذي انتحر رداً على الاحتلال الإسرائيلي لبيروت. وقد جاء في الرواية من قصيدة حاوي (حب وجلجلة): (آه ربي.. صوتي يصرخ في قبري تعال: كيف لا أنفض عن صدري الجلاميد الثقال). وإذا كان نبض غريب ونبض أستاذه يتوحدان هنا، فها هنا صوت الأستاذ يتصاعد بشعر بدر شاكر السياب (١٩٢٦-١٩٦٤) عندما تلد جارته والمطر يهطل، وصرخات الوليد تشتبك بصخب الناس، فنقرأ: (مطر.. مطر.. مطر.. في كل قطرة من المطر.. حمراء أو صفراء من أجنة الزهر.. وكل دمعة من الجياع والعراة.. وكل قطرة تراق من دم العبيد.. فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد.. أو حلمة تورّدت على فم الوليد..). وفي لحظة فاصلة من اللحظات التي يواجه فيها المرء الأسئلة الكبرى، أسئلة الوجود والكينونة، تلجأ الرواية إلى قصيدة (الطلاسم) للشاعر إيليا أبو ماضي (١٨٩٠-١٩٥٧) التي توقّع لها عبارة (لست أدري)، ويترجّع صوت محمد عبدالوهاب وصوت عبدالحليم حافظ اللذين غنيا هذه القصيدة. أما من التراث، فيحضر ما قال غريب في حضرة شيخه عندما اجتاحه الحنين إلى زوجته مارلين وإلى ماضيه، حيث اشتبكت في صدره مواويل عراقية ومشرقية ومرتجلة، ونقرأ: (أريد أن أفقد يا شيخي.. فأشتاق وعندي لوعة.. لكن مثلي لا يذاع له في الشوق سر)، وإلى هذا يؤول بيت أبي فراس الحمداني الشهير: (بلى أنا مشتاق وعندي لوعة/ ولكن مثلي لا يذاع له سر).

بعد رواية خليل الخوري، تابع الشعر حضوره في الروايات الرائدة (غابة الحق لفرانسيس المراش: مثال من كثير). وبعد قرابة قرن ونصف القرن يتابع الشعر هذا الحضور الصريح أو الموارب، فيما يغني اللحظة الروائية حيناً، ويفقرها حيناً، حيث ينشب السؤال عما تخسر الرواية لو حذفت منها المتناصات الشعرية. وفي حالات أخرى قد يحضر الشاعر وشعره معاً في الرواية، لكن السؤال يظل هو هو، بينما الجواب مرهون بالقراءة.

منذ الرواية العربية الأولى وللشعر في السرد مكانة بارزة

الروائي خليل خوري من أوائل الذين وظفوا الشعر في رواياتهم

السؤال الملح فنياً عما ستخسره الرواية لو حذفت منها التناصات الشعرية



ملتزم بكشف الحقيقة الإنسانية عبر الخيال

الروائي مهند الدابي: أعيش داخل كتبي وأحاول الخروج منها بالكتابة



محمد الحمامصي

تتفاعل أعمال الروائي السوداني مهنّد الدابي، مع تجليات الواقع الاجتماعي في السودان، منطلقة من مخزون معرفي وتاريخي وجمالي بتشكيلات هذا الواقع وما تخفي أمكنته وأهله من أسرار، وذلك انطلاقاً من روايته الأولى (سحر الضفاف) التي تشكل غوصاً في الشخصية السودانية بموروثاتها الشعبية وعاداتها وتقاليدها، ومروراً بـ(هوج النيازك) الذي تناولت الهجرة غير الشرعية، و(أطياف هنري ولكم) التي كشفت جانباً مهماً من تاريخ السودان المهمش، والذي تم التعتيم عليه، وكيف تعرض لنهب آثاره وحضارته، وانتهاء بروايته (وقائع جبل مويا) الحائزة جائزة الطيب صالح العالمية (٢٠١٩)، والتي تمثل الجزء الثاني من ثلاثية بدأت برواية (أطياف هنري ولكم). وكان للشارقة الثقافية هذا الحوار مع مهند الدابي..

- كيف ترى إلى الفن الروائي بين الجوائز ومقروئية الجمهور؟

– الرواية هي الفن الذي يكشف الحقيقة الإنسانية المجردة بالتخييل وحده، والتناوب الذي نشأ مؤخراً مع حمى الجوائز قد تمكن من تخليق نوع من القراء دليله الأوحد للقراءة هو الأعمال الفائزة، وهو الأمر الذي يجعل مقولتي حول الطريقة التي يعالج بها الفن الروائي الحقائق منقوصة، إذ إن هيمنة بعض أنواع الأدب على الخارطة القرائية يجعل منها نموذجاً مثالياً للحكاية، ومثال على ذلك (أدب ما بعد الحرب) في الكثير من التجارب الكتابية في العراق وسوريا ولبنان، في الوقت الذي يقرأ فيه نخبة من المثقفين أعمالاً مترجمة أعتبرها تتحدث عن رفاهية الموضوع، كأن يقرأ بعض القراء كتباً عن الحنين أو الهجر.. وفي تجربتي الروائية أيقنت أن المواضيع الاجتماعية التاريخية والسياسية هي الأهم بالنسبة إلي وإلى القراء، وقد تطرقت في إحدى رواياتي (هوج النيازك) إلى موضوع الهجرة غير الشرعية، مركزاً عبر بطل الرواية (فنان تشكيلي) على تناول أزمة الذكريات في ظل ما يحدث في بلد مثل السودان، وهو الأمر الذي قد لا يجده بعض القراء أمراً مسلياً أو داعياً للقراءة، لكنني أصرّ على أننا بحاجة إلى أعمال قوية، حتى وإن لم يكن حليفها حظ الجوائز أو مقروئية الجمهور. لذلك أنا ملتزم في أعمالي بكشف الحقيقة الإنسانية عبر الخيال وحده.

- في روايتك الأخيرة (أطياف هنري ولكم) تحدثت عن نظرية مؤامرة جديدة حول أن بطل روايتك هو (جاك السفاح)، بل واتهمته بأنه وراء قيام دولة اليهود في فلسطين، لكن هناك من أشار إلى أنك استخدمت أسلوباً معقداً في نسج الحبكة؟

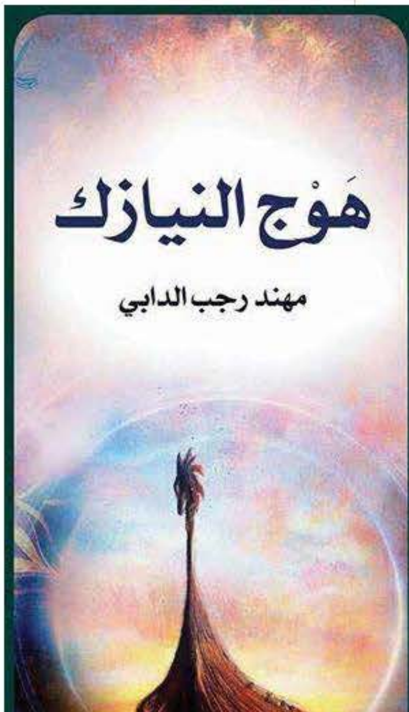
– أعتقد بأنني كشفت في هذه الرواية عن رجل في غاية الخطورة كان يقيم بيننا كأنه مجرد تاجر يصدر النباتات العطريّة، لكنه في الحقيقة كان مجرماً خطيراً، وأفترض أنه جاك سفاح لندن الشهير، لكنني لا أتجاوز التجارب الكيميائية التي كان يجريها على الأطفال في السودان سعياً وراء علاج لمرض السرطان وراح ضحية تجاربه أكثر من (٤،٠٠٠) طفل. أجل عملت على هذه الرواية لأكثر من ٦ سنوات، لم أتلاعب بالقارئ لدرجة التسطيح، لكنني بالطبع حاولت أن أصنع لحناً بوليفيانياً يغنيه رجل واحد فقط. قد يشعر القارئ بالحيرة أو التوهان داخل النص ذي الأصوات المتعددة، لكن كما وصفت؛ هو مجرد تقنية أفادتني كثيراً في وصف حقبة زمنية (العهد الفيكتوري) أكلتها حداثة المملكة المتحدة.

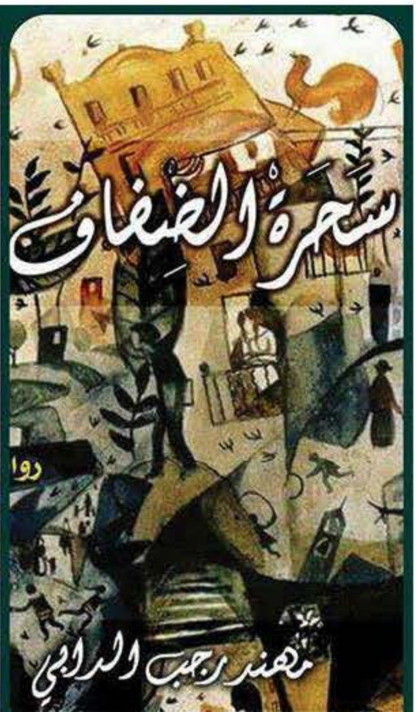
- هل تعتبر الرواية الفائزة بجائزة الطيب صالح العالمية هي أحد أجزاء ثلاثية (هنري ولكم)؟

– نعم، تدور أحداثها بين قرية (الخرابات) حيث يعيش موسى بن العمدة مع ابنه الأمهق، لكن بعد غرق الأمهق يقرر الرجل أن يهرب محتمياً بالجبل، وفقاً لنصيحة قديمة وخوفاً على ابنه الرضيع، هناك في قرية يختفي الأطفال دون أسباب واضحة، ثم يكتشف الناس أن الرجل الغربي في قمة الجبل يجري تجارب على البشر. أتناول في هذه الرواية قصة السودان في فترة ما قبل الاستقلال، وأستنطق حكائياً أوجاع البلاد التي تكدست على صدرها الكوابيس، كما يقول سركون بولص، لكنني أيضاً أنسج من حكايات أسطورية فنتازية واقعاً سردياً، وأحوّل ما قد

الرواية بحث وأنا أدرس السلوك والأفكار ما يجعل أعمالي تتميز بشخصيات تكاد تكون حقيقية

أغوص في أعماق الشخصية السودانية بموروثاتها الشعبية وعاداتها وتقاليدها







مهند الدابي

يظن التاريخ بأنه منسيّ إلى حقائق دامغة، وأسأل ببراءة عن السبب الذي يجعل رجلاً ثرياً يقضي بقية حياته في جبلٍ ناءٍ بقلب السودان المليء بالغضب! ويجسد موسى ابن العمدة الذات السودانية البسيطة في مقابل الذات الاستعمارية بأطماعها وسلاحها وقوتها الضاربة.

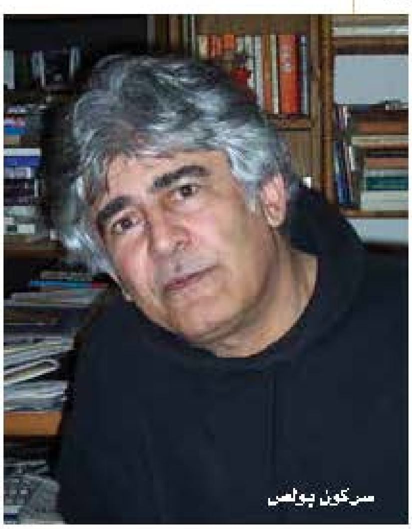
• ما رأيك في البحث والتحقيق لأجل كتابة الرواية؟

– الرواية التي لا نكتشف فيها فعلاً جديداً تعتبر رواية ملهاة لا أكثر، والعمل الروائي هو بالأساس موضع بحث، يتحين الفرصة للكشف، والرواية التاريخية بالتحديد هي من الأعمال التي قد تجعل من كاتبها كهلاً عاجل المستطاع، لقد سخّر فلادمير بارتول سنوات حياته لأجل كتابة رواية (آلموت) والتي تحدث فيها عن موضوع تاريخي إسلامي، لا يمكننا قراءة رواية مثلها! ونكتفي بتعليق على شاكلة رواية (جميلة تستحق ٥ نجمات)، الأمر لا يتوقف عند هذا الحد، لأننا ببساطة نعي عند قراءة عمل روائي بحثي يستند على قصة حقيقة أن الحاضر قد يكون مختلفاً قليلاً عن الطريقة التي شكلت الماضي، فبالتالي نفهم أن بعض التاريخ قد تمّ التلاعب به أو لم يتم إيصاله لنا كيفما تقتضي أمانة التأريخ، وقد استندت في ثلاثية (هنري ولكم) على معلومة، تطورت بالفعل والتشكيك الروائي والتخييل الحكائي إلى بحث أودى بي لاحقاً إلى تحليل عظام الأطفال، والكشف عن مقابر جماعية في قمة جبل ناءٍ بوسط السودان، هل كان من الممكن تجاوز ذلك عند هذا الحد؟ بالطبع لا يمكن للروائي أن يفعل ذلك، فذلك الشغف والتحدي يكون في ذروته خصوصاً وأن الموضوع كارثي ومأساوي، لكن برغم ذلك يظل العمل الروائي هو مجرد رواية أي Fiction لا يخضع للشروط التأريخية لكننا في هذا الوقت من الحياة نعيش في عصر الرواية، والرواية التي لا تروي ظمأ العطشى ولا تضيء عمى الأفكار هي ليست رواية.. والبحث أساساً يفرد الكثير من الأعمال الفنيّة وليس الرواية وحدها.

• الفلسفة وعلوم النفس جزء أصيل من مشروعك الروائي، ما وراءها؟

– إن الأعمال الفكرية يجب أن تحافظ على بقائها بتجاوز القديم والمألوف، وفي أعمالي الروائية أهدف لأن أجعل القارئ مؤهلاً

نحن بحاجة إلى أعمال روائية قوية حتى وإن لم يكن حظ الجوائز حليفها



سركون بولص



سارتر



ديكارت



الطيب صالح



المؤلف أثناء رحلة البحث في الجبل

ليتداول عبر متعة السرد الروائي، ضروباً شتى من العلوم الحياتية والفكرية، لقد انتهى ذلك العصر الذي كان يصنف الرواية على أساس نوعها، مثلاً كرواية بوليسية أو طبية أو أدب سجون..إلخ. حان وقت الرواية الشمولية الأسرة غير التقليدية، والتي من شأنها أن ترفع من مستوى قارئها، لننظر إلى أوروبا دون كانط أو ديكارت أو سارتر.. حتماً كنا سنشفق عليهم. أنا رجل أعيش داخل كتاب أحاول الخروج منه بالكتابة، ولذلك أدرس السلوك والأفكار، وهو ما يجعل أعمالي تتميز بشخصيات قوية تكاد تكون حقيقية، أتذكر موقفاً طريفاً عندما قابلني أحد القراء وأقسم لي بأنه قابل بطلي روايتي (سحرة الضفاف) فضحكت وخفت، خفت كثيراً، هذا الخوف وراءه الكثير من المحاولات لتخليق عوالم سردية أكثر غنى.

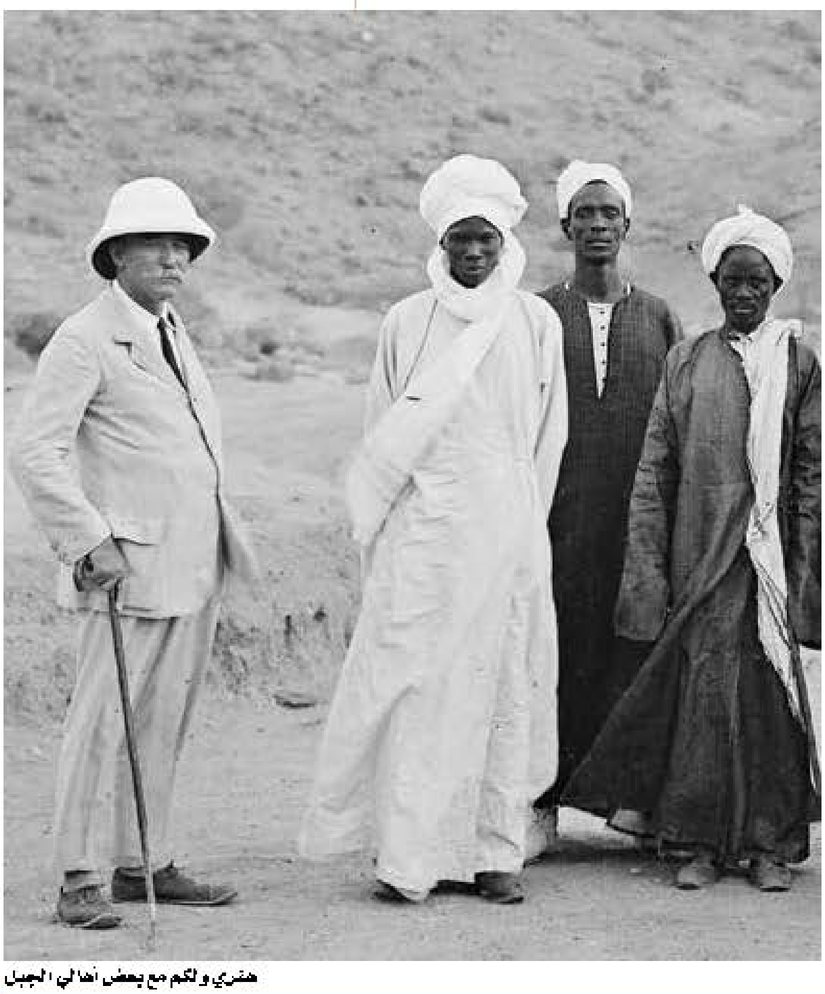
· هل تعتقد أن مشروعك الروائي له القدرة على معالجة تصدعات المواضيع التي ذكرتها؟

– البتّ في هذا الأمر يلزمه زمان بأكمله، فمثلاً الروائي الأمريكي ذو الأصول الإيطالية (جون فانتي) عاش أوقاتاً صعبة مع تأنيب الضمير، لأنه اعتقد أن مشروعه الكتابي فاشلاً، لكن ومع ذلك وبعد وفاته ثبت أن ما كتبه كان أعمالاً غاية في الجمال والذكاء، لكنني أحاول بشكل جاد أن أعالج هذه التصدعات عبر إضاءة التجربة من الداخل، والعمل على تقنيات جديدة أكثر مواكبة من غيرها، في سبيل تخطي العصرنة ومآلاتها في استيعاب الأدب.

· حدثنا عن مشروعاتك في الفترة القادمة؟

– أكملت عما قريب عملاً روائياً عنوانه (روميل) يحكي عن بعثة لضباط سودانين اختفوا أثناء دورة تدريبية في ألمانيا الشرقية في العام ١٩٦٨ ثم حدثت حادثة أدت إلى مقتلهم، لكن يظهر أحدهم في وقتنا الراهن وهو مجنون كلياً، فيتتبع صحافي حياة هذا الرجل، ليكشف بأنه أحد الضباط الأحرار، والعقل المدبر لانقلاب مايو (١٩٦٩)، هي رواية عن الضباط الأحرار وحقبتهم. أعمل على أن يكون تدشينها في الدورة القادمة لمعرض الشارقة الدولي للكتاب في نوفمبر المقبل. كما سيصدر في نهاية هذا العام الجزء الثاني عن جائزة الطيب صالح رواية (وقائع جبل موية).

اكتشفت من خلال تجربتي الروائية أن المواضيع الاجتماعية التاريخية والسياسية هي الأهم بالنسبة إلى القراء



هنري ولكم مع بعض أهالي الجبل



مفيد أحمد ديوب

(كوخ العم توم)

ملحمة أدبية

عظيمة تلك الأمجاد التي أنجزها، والبصمات التي بصمها أولئك الفلاسفة والأدباء والفنانون، من علوم وآداب وفنون، وهم يشيدون فيها عتبات جديدة للأجيال القادمة، ليبنوا عليها بدورهم إسهامهم في تشييد ثلاثية جمهورية أفلاطون: في تقدم (وعي) البشر، وفي ارتقاء ذوقهم الجمالي، وفي إحقاق الحقوق وصونها. وعظيم أيضاً دور الأدب والأدباء على وجه الخصوص في تغيير العالم الآسن إلى عالم أكثر جمالاً وأنسنة.. وهذا ما أثبتته ملحمة أدبية واحدة، كرواية (كوخ العم توم) وبرهنت عليه، ودحضت بالوقت ذاته الكثير من توظيفات الأدب، العديد من المقولات التي قللت من أهمية الأدب، وسخّفت دور الأدباء في التاريخ الإنساني.

نُشرت رواية (كوخ العم توم) عام (١٨٥٢)، قبل اندلاع الحرب الأهلية الأمريكية بعشر سنين، وكان الكتاب الأكثر مبيعاً في القرن التاسع عشر، فقد بيعت في الولايات المتحدة الأميركية وحدها (٣٠٠) ألف نسخة في العام الأول من صدورها، بينما بلغ عدد النسخ التي بيعت في بريطانيا قرابة المليون ونصف المليون نسخة خلال عام واحد، وهو ما يعد رقماً مهولاً بمقاييس تلك الحقبة!

أكسبت الرواية كاتبتها هارييت ستو، شهرة واسعة، ففي العام (١٨٥٣) حين قامت بزيارة بريطانيا، استُقبلت (ستو) استقبالاً باهراً من قبل حشود ضخمة في الشوارع، وقد قُدمت لها عريضة جلدية تزن أكثر من (٢٦) باونداً موقعة من قبل نساء بريطانيات من حول العالم يطالبن فيها بإلغاء العبودية، فضلاً عن تلك الدعوات التي حرص النبلاء البريطانيون على توجيهها لها.

ولم تقف شهرة ستو عند هذا الحد، فقد حرصت الملكة البريطانية فيكتوريا على لقائها خلال زيارتها لبريطانيا، وأثناء وجودها في أحد شوارع لندن، وذلك على الرغم من نصيحة عدد من مستشاري الملكة بعدم لقاء شخصية مثيرة للجدل كـ(ستو)، كما لاقت الكاتبة في جولاتها لعدد من الدول الأوروبية، الترحيب ذاته والاستقبال الحافل الذي لاقته في بريطانيا.

ونتيجة للشهرة الضخمة التي حظيت بها الكاتبة من خلال روايتها (كوخ العم توم)، باتت ستو أيقونة للنضال ضد الرق والعنصرية، وقد تلقت عشرات الدعوات من قبل جمعيات مناهضة للعبودية، كما أن اسمها بات يتصدر عناوين الصحف والمجلات الكبرى، كصحيفة (نيويورك تايمز الأمريكية، والأنديبندنت البريطانية)، كما بات حضورها

> الرواية الأكثر مبيعاً في أمريكا وبريطانيا في القرن التاسع عشر

في المحافل الدولية المناهضة للعنصرية أمراً ثابتاً وبديهياً.

ولا أحد ينكر تأثير رواية (كوخ العم توم) وشخصية كاتبتها (ستو) في تغيير الرأي العام الأمريكي؛ بل والأوروبي من قضية العبودية..

بينما كانت الحرب الأهلية الأمريكية (١٨٦١- ١٨٦٥) قد اندلعت لتوها، كان الرئيس الأمريكي أبراهام لنكولن يجلس في البيت الأبيض إلى جانب الروائية الأمريكية هارييت بيتشر ستو؛ حيث قال لنكولن ممازحاً أثناء استقباله للكاتبة: (إذاً هذه السيدة الصغيرة هي المسؤولة عن تلك الحرب الكبيرة)، في إشارة منه إلى الأثر العظيم الذي أحدثته رواية (كوخ العم توم)، ودورها في تشكيل وعي شعبي جديد يقوم على رفض العبودية، وتأجيج المشاعر ضدها.

وهنا يحق لنا التساؤل، كما ذهب د.الطيب بو عزة: هل يمكن لحفنة من الصفحات أن تشعل ثورة وتغير مسار تاريخ بلد بأكمله؟! بل هل باستطاعة رواية أدبية، أن يتجاوز أثرها حدود التأثير الفني والجمالي والوجداني، وتقتحم ميدان التاريخ فتقلبه رأساً على عقب؟

إذا ما تتبعنا التاريخ الثقافي الإنساني فإننا سنجد أن بعض الكتب والدعوات كان لها الأثر الحاسم في إحداث تغيير جذري في الواقع؛ حيث اتسمت هذه الأصناف من الكتب ببلورة تصورات جديدة للوجود بكافة مستوياته الأخلاقية والمعرفية والاجتماعية، ما ينعكس مباشرة على الواقع الاجتماعي والسياسي، وذلك حين تتحول هذه التصورات إلى ضرب من التفكير تحمله جماعة تتكتل من أجل تجسيده في الواقع.

فالأدب يمكن أن يغير الأذواق العامة، كما أن بإمكانه الإسهام في تجييش العواطف الفردية أو الجماعية تجاه حدث أو قضية ما؛ وهو ما حدث مع رواية (كوخ العم توم) التي تعدّ واحدة من بين عوامل عديدة أسهمت في تغيير المزاج والرأي العام الأمريكي تجاه العبودية، وأدت إلى مناهضتها والمطالبة بإلغائها، وهو ما تم على يد الرئيس الأمريكي لنكولن عام (١٨٦٣).

ضربت رواية (كوخ العم توم) على وتر إنساني حساس، فأوجدت لها مكانة في التراث الأمريكي والإنساني برمته؛ حيث تُرجمت الرواية لأكثر من ستين لغة، ولايزال تأثيرها باقياً حتى يومنا هذا في الوجدان الأمريكي والإنساني، كما استعادت السينما الرواية وحولتها لمادة مصورة في أكثر من عمل سينمائي، ومازالت تلك الرواية تُدرَّس في المدارس والجامعات الأمريكية باعتبارها عملاً يتصل بالتاريخ الأمريكي وثقافته.

وقد أثبتت رواية (كوخ العم توم) قدرة الأدب على إحداث فارق على مستوى الوعي والواقع، كما قالت الروائية الأمريكية (جين سمايلي) الحائزة جائزة بولتيزر: (إن الأدب يجب أن يساعدنا على مواجهة المسؤوليات لا تجنبها، فقد غيَّرت كلمات (ستو) العالم؛ وشجاعتها في التقاط قلمها تلهمنا الإيمان بقدرتنا على التأثير نحو تغيير إيجابي، فكوخ العم توم وقصته القوية، تتحدانا كي نواجه الماضي الأمريكي الشائك ونربطه بقضايا اليوم).

نجد من الضروري هنا طرح التساؤل الآتي: ما الذي جعل رواية (كوخ العم توم) تكتسب كل هذه الشهرة، وتُحدِث كل ذلك التأثير الذي أحدثته في مسار التاريخ والوجدان الأمريكي؟

إنها، كما يصفها د.الطيب بو عزة: (رواية الحرية، وصوت يندّد باستعباد الإنسان لأخيه الإنسان، وقد استطاعت ستو أن تحشد فيضاً من المشاعر الإنسانية والقيم الدينية بلغة بسيطة قريبة من النفس، كما أجادت تصوير الآلام البشرية الناجمة عن الرق والعبودية، ونقل مشاعر الأمهات اللواتي انتُزع أطفالهن منهن ليباعوا في سوق النخاسة. وإذا كانت الرواية من الناحية الفنية تعد من النصوص السردية البسيطة في حبكتها الدرامية؛ فإن بساطتها هذه هي التي مكنتها من إحداث هذا التأثير والانتشار الواسعين).

لم تقف شهرة هارييت ستو عند هذا الحد فقد حظيت بلقاء الملكة فيكتوريا

أثرت الرواية في تغيير الرأي العام الأمريكي والأوروبي حول أهم قضايا العصر

حشدت ستو فيضاً من المشاعر الإنسانية والقيم بلغة بسيطة قريبة من النفس

السرد احتفاءً بالزمن

نُظر إلى النشاط السردي، منذ أن وعت البشرية شرطها ككائنات فانية تقيس وجودها الافتراضي بالكم الزمني، باعتباره لازمة أساسية، حاول الناس من خلالها تصريف كل وقائع وجودهم على الأرض، وكان أيضاً أداة لرصد التحولات وآثارها على الأشياء والكائنات. لذلك انتشر السرد في كل مناحي الحياة، بما فيها جزئيات السلوك اليومي، الذي لا يمكن أن يكشف عن طاقاته إلا من خلال تسريبه إلى زمنية تفصل داخله بين ما ولى وبين ما هو حاضر أو آت. وذاك هو جوهره وسلطانه على الناس، إنه احتفاء بالزمن وتشخيص له، ذلك (أن الزمن لا يمكن أن يكون إلا من خلال فعالية الحكي)، كما يقر بذلك ريكور. فـ(الزمن يصبح إنسانياً فقط، عندما يتم استيعابه ضمن النمط السردي. ذلك أن دلالة المحكي ذاته ليست شيئاً آخر غير قدرته على رسم معالم تجربة زمنية) لا امتداد لها خارجه، (فالأشياء تولد وتتحلل داخل الزمن) (ريكور).

وذاك مصدر الرأي القائل بأن السرد أداة لنقل المعارف وتداولها، هناك توازٍ بين النشاط السردي وبين اكتساب المعرفة. وهناك أيضاً التوازي الموجود بينه، وبين ما يمكن أن تحيل عليه نماذج سلوكية موضوعة للاقتداء والمحاكاة. بل إن ريكور يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، فهو يصنف كل محكيات الناس وخرافاتهم وأمثالهم وأساطيرهم ضمن التاريخ نفسه، فلا يمكن في تصوره اختصار وجودهم في وقائع يؤكدها المؤرخون ويجيزون واقعيتها، فجزء كبير من وجدانهم مودع في هذه المحكيات، وذاك ما تلخصه مقولته الشهيرة (الهوية السردية)، فقد حاول من خلالها مصالحة ما يأتي من التاريخ وما يُصاغ في السرد التخييلي. وهي المقولة التي انتقلت بعد ذلك إلى السيرة الذاتية، وتوزعت من خلالها حياة الفرد إلى هوية مماثلة وأخرى عينية.

استناداً إلى هذا وجب إدراج السرد ضمن ما يُصنف ضمن عوالم (المحتمل)، فهذه العوالم لا تشير إلى حقيقة مطلقة يقبل بها كل الناس، بل تقدم محاولة (لفهم) ما جرى أو ما يمكن أن يكون قد جرى، وبذلك فهي مستودع لحقيقة تبدو كذلك ضمن سياق هذا المحكي وحده، وقد لا تكون كذلك في سياق آخر. إنها آلية من آليات الإقناع الذي لا يعتمد البرهنة (الباردة)، بل يقوم أساساً على تحييد العقل وتعطيل آلياته في الرقابة والحكم على الأشياء والوقائع. لذلك لا يدركها المتلقي عياناً، بل تتسلل خلسة إلى المناطق الانفعالية داخل الذات الإنسانية، إنها توجيه (سري) للذات التي تتلقى الأحداث وتنفعل بها، وتسقط الأشياء من خلالها. وذاك ما يجعل السرد آلية تربوية أيضاً، فمن خلاله يستطيع المربي خلق كل حالات التشخيص، التي يوضع فيها التلميذ في مواجهة وقائع (خام) تستطيع ذاكرته الصغيرة استبطانها بسهولة.

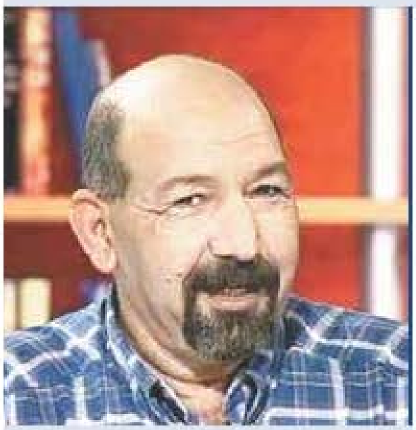
وذاك أسلوب الكتاب المدرسي. فهذا الكتاب يقدم للأطفال الصغار مجموعة من القيم، من قبيل العلم والجهل والخير والشر والصدق والكذب، كما يمكن أن تتجسد في (حكايات) تروي قصة أشخاص علماء وجهلة وأخيار وأشرار، دون أن يكلف نفسه عناء الإحالة على الأصل المجرد لهذه القيم. فذاك يستعصي على إدراكهم، والعقل الصغير لا يستطيع تمييز الشيء بضده أو نقيضه، فوعيه مرتبط بالمرجع المباشر لا بمعادلاته المفهومية المجردة. لذلك لا يدق الطفل سوى في (الوجه المشخص) الذي (يُصَرِّف) المفاهيم في وضعيات قابلة للاستيعاب، من خلال أحداث تقوم بها شخصيات ضمن فضاء وزمان مألوفين. وهذا يعني تحويل المفاهيم المجردة إلى قصة (تحول المعرفة إلى فرجة دائمة)، بتعبير (بارث).

فمن خلال السرد فقط، تتحدد المعادلات الممكنة بين عوالم الحياة في تعريفها القيمي وبين وجهها الحدثي، حينها يصبح المرئي المتحقق في الفعل المباشر مدخلاً لاستيعاب المجرد. إن الطفل لا يمسك (بالعلم المجرد) أو (الجهل المجرد)، بل يمسك بحالة من حالاته، كما يمكن أن تبنيها القصة تركيباً ولغة ودلالة، أي يمسك بسياقات لا تتحدث عن خير مطلق، بل تشير إلى (خير مخصوص)، كما يمكن أن يتحدد ضمن ثقافة بعينها أو سياق عقدي بعينه.

وذاك هو أسلوب التقاضي أيضاً، فهو موزع على الترافع الذي يبرئ وينفي التهمة، والترافع الذي يدين ويثبت التهمة. يسعى الادعاء إلى (بناء) قصة تكون مدخلاً إلى تحديد أركان الجريمة بكل تفاصيلها: هناك مسار سردي صريح يقود من النية والعزم والترصد والمرور إلى الفعل ثم الجريمة. وعكس ذلك ما يقوم به المحامي، إنه يفكك القصة ويشكك في تفاصيلها ووقائعها. وفي الحالتين معاً، لا يمكن لهذا وذاك إثبات أو نفي أي شيء خارج آليات سردية، تروي تفاصيل ما حدث أو تفند ما يبنى في القصة، وذلك من خلال الإحالة على قصة تؤكد غياب الظنين عن مسرح الجريمة.

استناداً إلى كل هذا، وجب التعامل مع السرد باعتباره فعالية متجذرة في الممارسة الإنسانية، فمن خلالها استطاع الإنسان التعرف إلى مضمون الزمن والتحكم في صبيبه وتوجيهه، بل من خلاله أيضاً تعلم كيف ينتمي إلى نظام قيمي مودع في القصص. فالهوية تُبنى في الزمن استناداً إلى تجارب ترويها الحكايات، لا في المفاهيم. بعبارة أخرى، إن السرد يمنح الناس براءتهم وإدانتهم وخيرهم وشرهم وأمانتهم وخيانتهم، كما منح الأمم القديمة نارها وماءها وكواكبها ومدنها (حكايات الطوفان، الأساطير المؤسسة للنار، موقع المدن والمعابد والجبال من مركز الكون، إلخ...).

السرد أصبح أداة لنقل المعارف وتداولها وجزءاً من السلوك اليومي الإنساني



سعيد بن كراد



الفرق بين الرواية التاريخية والمعاصرة

وليد علاء الدين: روايات التاريخ برغم الخيال الفني هي محكومة بمناهج بحث علمي

لكتابته طعم الترحال، إنه يقتنص اللحظة المناسبة ليُخرج لنا عملاً فنياً، لا يتصل بسابقه، كأنه حالة فريدة، لا يستوي على منهج محدد، متغير كحياته التي يكتنزها كرحلة في أعماقه، وكلما نصبنا له فخّ الرضوخ والإقامة في نمط واحد ، خرج علينا شاهراً اختلافه، وحينما صدرت رواية (كيميا) حديثاً، أدركنا نحن التنوع.



ممدوح عبدالستار

«مجلة الشارقة الثقافية» التقتْ به، وكان لنا معه هذا الحوار:

- رواية (كيميا) الصادرة حديثاً تستلهم الصوفي الأعظم جلال الدين الرومي، وتلقي الضوء على بنت مولانا، هل هي رواية تاريخية تحتاج إليها اللحظة الآنية؟

– الرواية لا تستلهم حياة الرومي، إنما هي محاولة لقراءة التاريخ فيما يتعلق بفتاة – طفلة عمرها (١٢) سنة – قُتلت قهراً قبل ثمانية قرون، واستسهل الأدباء والفنانون تصور أنها كانت متيمة بالدرويش الجوال(شمس الدين التبريزي)، الذي كان يفوقها في العمر بنحو(٥٠) سنة، بينما المعلومات نفسها – إذا أعدنا قراءتها بعيداً عن سطوة الشهرة وموضة التصوف – تقول إن الرومي قدمها قرباناً بشرياً، لأنها أولاً لم تكن ابنته، ثانياً لأنها كانت فتاة فقيرة بلا سند ولا نصير. حدث هذا قبل ثمانية قرون باسم الدين والتصوف والشهرة، ولعبت فيه السياسة بصراعاتها وتخلف المجتمع أدوارها، فهل توقف هذا الظلم اليوم؟ إنه السؤال الآني الذي تطرحه الرواية وهي تحاكم من قتلوا كيميا.

- العديد من الكُتاب الآن يستلهمون رواياتهم من التاريخ، أتوجد ضرورة ملحة

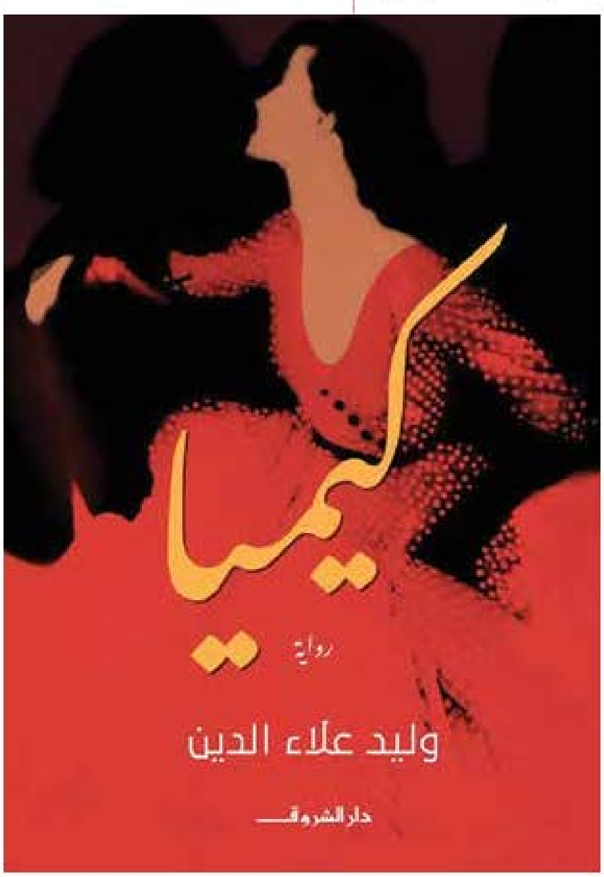
للعودة للماضي، أم أن الحاضر لا يكفي لإنتاج الفكرة نفسها، أم أن الكاتب قد استنفد خبرته الحياتية، ولا توجد لديه حياة عصرية يكتب عنها، لأن الكاتب ابن عصره كما يقولون؟

– كل هذه المقولات صحيحة، وكلها خطأ! لا يوجد شيء ثابت عندما يتعلق الأمر بالفن.. الشرط أن يكون أدباً، أن يكون فناً، وألا تتلوث اللوحة ببصمات أصابع الفنان بحجة أنه تعب في إنجازها، أو نضطر لشم رائحة عرقه بين الكلمات، ليثبت لنا أنه بذل جهداً مضنياً.. هذه مسؤوليته ولا ذنب للقارئ فيها. من ناحية أخرى لا توجد رواية تاريخية وأخرى معاصرة، صحيح أن التاريخ نوع من أنواع الروايات، إلا أنه لا يجوز لنا بهذه الحجة أن نحمّله ما تنتجه مخيلاتنا، لأن روايات التاريخ – مهما بلغت غرابتها لتفوق الخيال في بعض الأحيان– محكومة بمناهج بحث علمي. أما الرواية كجنس أدبي فهي لعبة تخييل بالأساس، صحيح أن الهدف بناء معنى عبر وسيط جمالي، إلا أن ما يُدرج من حقائق تاريخية داخلها، يجب ألا يؤخذ إلا داخل إطار اللعبة وفي خدمة منطقها.. وإذا قمنا بتصنيف الرواية التي تستلهم التاريخ أو تقوم عليه بأنها رواية تاريخية، فكأننا نقول إنها خضعت لمنهج البحث التاريخي، وهو أمر يُخل بشروط لعبة التخييل، بقدر أو بآخر، كما أن غياب الضبط المنهجي يخل بروايات التاريخ بقدر أو بآخر.. هو أمر لا يمكن ضبطه ولا يمكن التعويل على نتائجه.. لذا فإنني لا أسميها رواية تاريخية، هي رواية، وشخصياً في (كيميا) كنت حريصاً على ضبط مصادر ما استعنت به من معلومات تاريخية داخل لعبة التخييل الروائي، فحتى لو كان الهدف هو طرح الرؤية الغائبة، فإن طرحها لا يجوز أن يكون بتزييف التاريخ! إنما بإعادة قراءة معطياته، وإعادة القراءة عمل ذهني يتم بالمتوافر من معلومات، وهذا مكمن الصعوبة، ليس أسهل من تزييف الحقائق، ولكن إعادة ترتيبها من أجل تقديم قراءة جديدة، تسمح بإعادة النظر في التاريخ بفهم جديد، أو بالإضاءة على جذور مشكلات في الواقع، وبفتح مسارات جديدة للتفكير في القائم من ظواهر وعلاجها.. فهو أمر مرهق.

- كسر ميلان كونديرا، في روايته (كائن يحمل خفته) شكل الرواية المتعارف عليه، وأدخل عليها الرأي والرأي الآخر، والفلسفة، والتفسير، والكولاج، والمونولوج النفسي والمتعدد الأصوات، وكسر حواجز وحدود السرد، وجعلها بوتقة واحدة هل تأثرت به، وبمن سبقوك في هذا الشكل الروائي، أم أن رواية (كيميا) تحتاج لذلك، ولماذا؟

– موضوع التأثر عندما يثار مع الكاتب نفسه خارج مجال النقد، يشبه أن تحدث إنساناً عن وجه الشبه بينه وبين أسلافه وأجداده سواء في الشكل أو في السلوك والعادات! إنه سؤال لا إجابة له سوى: نعم. بلا شك، ربما، صحيح، لا أستبعد، هل يمكن ألا أشبههم في شيء؟. الفكرة بسيطة تشبه هذا الكمّ المذهل من (العجلات) التي تحمل المركبات والطائرات والسيارات والعربات، ودراجات الأطفال والدراجات النارية، الكل مدين لهذا الشخص البدائي، الذي رأى العجلة في جذع الشجرة فصنعها، وهو نفسه مدين لعينيه وذراعيه وأصابعه وللآلة التي استعان بها، وللشجرة وللطبيعة. الكتابة كما أراها امتداد للتفكير والانشغال، وكيميا كما روايتي الأولى (ابن القبطية) هي الامتداد الروائي (أي الذي تجلى في شكل فني يسمى رواية) لما يشغلني من قضايا أداوم على البحث فيها، وقراءة كل ما يتعلق بها من زوايا مختلفة فكرية وفلسفية وتاريخية وتجليات أدبية. ومن يتابع كتاباتي سواء في المقالات الصحافية أو القراءات النقدية أو المسرح أو الشعر، يمكنه أن يتلمس تلك الخيوط، وعليه فإنني بالفعل لا أستطيع تقديم إجابة تتعلق بالشكل الروائي – كما سألتني عنه– لأن

لم أكتب رواية تاريخية وإنما حاولت قراءة التاريخ فيما يتعلق بالفتاة (كيميا) بطلة الرواية



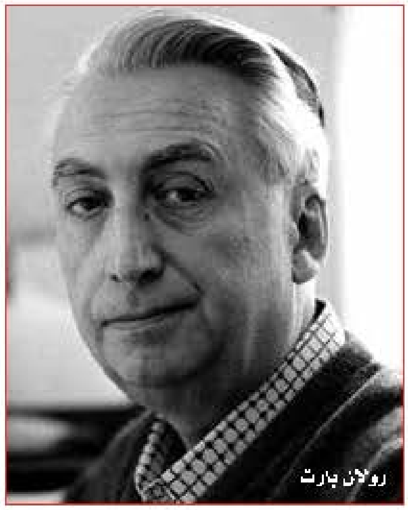
غلاف الرواية

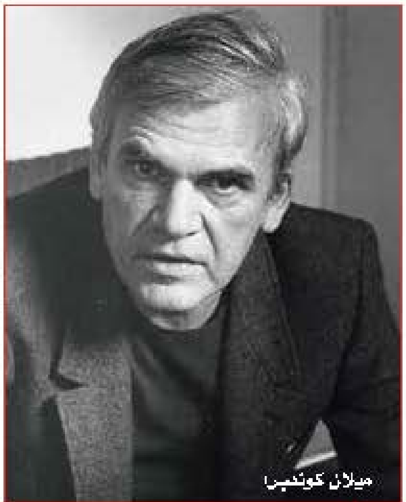
ما بين يديك، وكان سبباً في سؤالك، هو آخر الوجوه والتحولات، التي ظلت تعيد تشكيل نفسها على مدار (١١) سنة من الانشغال ليس بالرواية ولكن بالفكرة، نتيجة للبحث والقراءة والسفر والتحري. قد لا يفاجئك أن روايتي الأولى صدرت في شكل نص مسرحي بعنوان (صورة يوسف)، عن الهيئة العامة المصرية للكتاب، قبل أن تستعيدني الفكرة وما استجد فيها من معارف نتيجة للقراءة والبحث، فأعود للعبة التخييل فتصبح رواية. ولكن قد يفاجئك أن (كيميا) بدأت بمشروع لكتابة رحلة من (قونية)، وتحولت لسلسلة كتابات بدأت في نشرها متأثراً بقراءات ومحاورات للتحري عن مصير تلك الفتاة، التي رأيتها نموذجاً للضعفاء الذين تضيع صرخاتهم بين مواكب الأقوياء والمشاهير. وفي ظني لو أن اتفاقي مع الناشر تأخر شهوراً لتغير شكل العمل، لأنني وقعت على مصادر أخرى تستحق أن نعيد التشكيل من أجلها. وهكذا، تمنيت لو أن الكتابة عندي تحدث بقرار فأجلس لأختار قصة من العصر، وأغزلها بشكل محدد وأدفعها للنشر، ولكن ما كل ما يتمنى المرء يدركه.

- أطلق الناقد الفرنسي رولان بارت مقولته: (نحن في زمن الصورة)، وأطلق الدكتور جابر عصفور أيضاً (زمن الرواية) بعدما تحصل نجيب محفوظ على نوبل. بعدها، اتجه الشعراء إلى كتابة الرواية، وأصبحت الرواية مطيّة لكل من يملك قلماً؟



من مؤلفات ميلان كونديرا


رولان بارت


ميلان كونديرا

– هناك، وهو مثال أسوقه من باب الفكاهة، حالة من الغضب تشبه غيرة (أولاد المهنة الواحدة) أشعر بها بين الكتّاب. مؤخراً سئلت بالمنطق نفسه عن (زمن الفوضى الروائية) وأن (الرواية أصبحت مهنة من لا مهنة له).. وهو في رأيي أقرب إلى زمن استسهال التحقيقات الصحافية، لخدمة التصورات الشائعة بلا تحرٍ أو فحص؛ فعندما يتعلق الأمر بمنتج ثقافي أو فني ينتجه بشر لمخاطبة ذوائق بشر آخرين، يصبح من الصعب للغاية الحديث عن مواصفات معيارية مطلقة؛ فما يناسب ذوق جماعة من الناس قد تراه جماعة أخرى غير لائق. هذه الجماعات من البشر تتصرف من خلال مجموعة القناعات والأفكار والتجارب والخبرات ومستويات التعليم والمعرفة التي تمتلكها، الطبيعي أن يحدث انتقال ونزوح بين تلك الجماعات، فالانتقال من الأدنى (الساذج) إلى الأرقى (الأكثر تركيباً) نسميه تطوراً، بفعل التعليم والاحتكاك والمران وتربية الذوق، أما الانتقال من الأرقى إلى الأدنى فهو انحطاط، ويكون عادة نتيجة لضغط النماذج السائدة، وتراجع دور المؤسسات الثقافية والتعليمية والإعلامية.

ثمة أمل دائماً في أن تكون حركة النزوح من المستوى الساذج من الكتابات إلى المستويات الأكثر تركيباً؛ أي التي تحتوي على رؤى وفكر وانشغال بالشكل والمحتوى، وهنا تصبح الكتابات الساذجة أو السطحية أو الركيكة مجرد مساحات جذب لعوالم القراءة، أشبه بتمارين الإحماء التي لا غنى عنها لممارسة أي رياضة بشكل سليم يتدرب خلالها

يصعب القول بوجود مواصفات معيارية مطلقة في الفن والإبداع عموماً لأن البشر يختلفون بمستوى تذوقهم وتعليمهم وثقافتهم

الإنسان على القراءة كممارسة، ويعتاد عليها كفعل، استعداداً للحظة التي يتهيأ فيها للبحث عن مستوى أرقى وأكثر تركيباً. الكتابة ليست مهنة، وعليه لا يمكن أن نتبنى بسهولة مقولة أن (الرواية أصبحت مهنة لا مهنة له). بشكل عام لا يمكن ببساطة أن نصنف أحداً بأنه (دخيل).

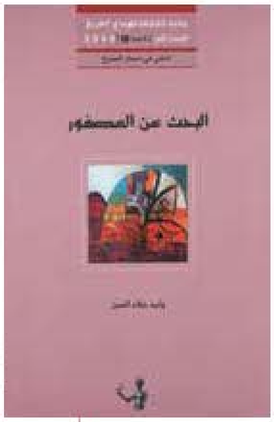
- ما هي الفوارق والمواسم المشتركة بين الأجناس الأدبية عامة؟

– الرواية مثل بقية أنواع الكتابة الأدبية، وسيلة تواصل وتعبير، تتوسل بالجمال من أجل الوصول للقارئ، وكما تختلف مستويات إنتاج وتلقي الجمال، فإن الرواية تختلف مستوياتها باختلاف محتوى وانشغالات كتّابها وخبراتهم، ويبقى أن لكل مستوى من هذه المستويات قراءه المهتمين وفق مستوياتهم الفكرية ودرجة تركيب أذواقهم أو سطحيتها. مع الفنون والإبداع لا مجال كبيراً للحديث عن صواب وخطأ، أو معايير ثابتة، فقط يجوز الحديث عن مساحة شديدة التحديد تتعلق بقواعد اللغة من نحو وصرف وخلافه، وهي مساحة مدرسية يمكن ببساطة التعامل معها بالتدقيق والمراجعة ومعالجتها بالتعليم. نعم نشهد إقبالاً كبيراً على كتابة الرواية أكثر من بقية الأجناس الأدبية الأخرى قبل الشعر أو القصة، ومن أعمار مختلفة وثقافات متعددة، والنتيجة مستويات كتابة مختلفة وتجارب متفاوتة، إنتاج كبير قد نراه



وليد علاء الدين







من أغلفة كتبه

من زاويتنا مفتقراً للجودة. ولكن عن أي جودة نتحدث؟ هذا الأمر في إطاره العام– كما أراه – ظاهرة صحية، تنم عن زيادة وعي بدور الكلمة المكتوبة، ورغبة في التعبير عن الذات من خلالها، سواء كان السبب سهولة التواصل، وسهولة التعبير من خلال التكنولوجيا، أو سهولة النشر.. حتى لو كان الأمر نتيجة لطلب متزايد على كتابة أنواع أدبية بعينها طلباً للشهرة أو أملاً في الحصول على ما يُرصد لها من جوائز مغرية.. أيّاً كان الدافع، ففي النهاية الفرز متروك للزمن.

- هل يمكننا أن نطرح قضية النوع والكم في النتاج الأدبي الذي يزداد بشكل مضطرد؟

– لا مشكلة إذا زاد الكمُ وتراجع الكيف – مؤقتاً– لأن هذا الكم يشكل بيئة ثرية ووسطاً مفيداً يسمح بظهور إنتاج نوعي مميز، كما أن له فوائده في نواح أخرى كثيرة؛ أبسط تلك الفوائد، أن هذا الكم الكبير من محاولات الكتابة هو وثائق اجتماعية دالة، وشهادات غنية على ملامح العصر من زوايا عديدة وخلفيات متنوعة ثقافياً واجتماعياً ودينياً وربما عرقياً، وهي شهادات لا يمكن توفيرها بأي حال من الأحوال وبموجب أي رغبة من الرغبات – على هذه الصورة– ويمكنه الإفادة منه إذا اهتمت به مؤسسات معنية بمتابعة ظواهر المجتمع ومنتجاته وتحليلها ودراستها. هذا الكم ينطوي كذلك على فوائد يمكن بقليل من التأمل تلمس أهميتها، هل فكرنا مثلاً في أن انشغال الشباب بمحاولات التعبير عن أنفسهم بالكتابة، أو الحصول بواسطتها على نظرة احترام وتقدير اجتماعي، بديل رائع للانكفاء على الذات والإحباط، أو الانخراط في تيارات التطرف لمعاقبة المجتمع الذي أهملهم.

ما أدرجته من حقائق تاريخية داخل لعبة الخيال لا يؤخذ إلا في إطار اللعبة الفنية

التأثر بالكتّاب الآخرين أشبه بالحديث عن وجه الشبه بين إنسان وبين أسلافه وأجداده



أنيسة عبود

سيرورة الصمت والدهشة

> امتلأت الساحة الأدبية وازدحمت بنصوص المنصات الإلكترونية من شعر وقصة ورواية لتصبح ظاهرة تنوب عن الصمت

هل نملك –نحن الكتّاب– سوى الأسى على سنوات عجاف ذهبت هباء من عمر العطاء، من دون تنضيد الدهشة وترتيب الوقت حتى لا يسقط المتاح في أرض البور والخواء، على الرغم من المحاولات الممضة للتمسك بهذا الوقت وعدم السماح له بالإفلات دون مردود إبداعي، يضاف إلى منجز الكاتب الذي بقي عالقاً بين الخيبة والأمل، محاولاً القبض على اللحظة الحاسمة ليقدم شيئاً ما غير التأريخ لأوهامه وأحاسيسه وخيباته المادية والمعنوية والأخلاقية.

لقد انكفأ معظم الكتاب في البلدان التي أصابها مسّ الواقع العربي المأزوم على صمتهم، آملين أن ينجلي الضباب ويتفتح زهر الحقيقة وتثمر أشجار الكلمات قبل أن يأتي قيظ الصيف والعطش المبكر. غير أن حساب الحقل لم يتطابق مع حساب البيدر، خاصة مع تحولات مفاجئة أدت لقدوم خريف سريع وحاسم لم يكن بالحسبان فزاغت الأبصار وانتشر الغبش وضاعت الجهات حتى من زرقاء اليمامة.. وحار الكتاب في أمرهم. هل يصمتون أم يقدمون شهادة على خلخلة المعطيات التي يمكن أن يستند إليها الكاتب في إنجازه لنص يريد منه تجاوز المألوف، أو على الأقل لا يقع في سباق التوثيق؟ بل يمكن له أن يفكك ويحلل الواقع من خلال شخصيات وأرواح متداخلة مع الأسطوري والعجائبي والواقعي، أرواح بدا عليها التأزم والنكوص والمراوحة من دون أي آفاق مستقبلية سوى الوجع.

إن تفاصيل الواقع سبقت تفاصيل الخيال وتجاوزته، وصار على الكاتب أن يقتفي أثر هذا الواقع العجائبي والاستفادة منه في النص، محاولاً تطويعه –أو تطويحه– في نص استكشافي جديد يمكنه التواصل مع أعماق مبعثرة، تائهة تئن من كثافة التحولات ومن ثقل حمولتها في الذاكرة المشتتة بين الصورة والحرف.. بين الخيال والواقع الذي سبق كل التصورات ليصبح القارئ على شك لا يصدق الواقع ولا يجد مثيلاً له حتى في روايات الرعب والخيال.

مع ذلك أتت معظم نصوص الأزمة باهتة، متوقعة ومكشوفة للمتلقي.. تفتقد السرد المدهش وإلى سحر العاطفة والخيال الذي يجعل النص حاراً، طازجاً، تفوح منه رائحة مختلفة ونكهة خاصة تميز النص عن نصوص كثيرة بدأت تتشابه وتسمى (بأدب الأزمة.. أو أدب الواقع الموجع)، الذي اشتغل بكمّ هائل من مفردات الوجع (مثل الساطور..

الذبح.. الرصاص.. الدم.. السبي، الغرق، الموت.. والصراخ الذي ينزّ من بين الحروف والنقط، ويؤكد فداحة اللحظة التي لا تتوقف عن الحفر في العمق الهش، المكلوم.. بحيث لا يقوى الأديب على السيطرة عليها واحتوائها أو الإفلات منها).

وما يزيد من تخبط الكاتب وأزمته في البحث عن رؤيته الخاصة، هو انتظاره وحلمه بلحظة فتاكة تأخذه إلى فضاء جاذب ومدهش لا يتشابه مع غيره.. غير أن الواقع ومعطياته الصلبة العنيفة أوقعا الكاتب في عجز – الآن– في الراهن.. الذي يمسك بتلابيب الحروف ويطوعها لتأتي على قدر اليومي المأزوم، المبعثر.

ليصل في النهاية إلى حافة القرار الصعب، إما أن يبقى متفرجاً صامتاً، أو يغرف من الواقع كما غيره من الكتاب ضارباً عرض الحائط بالمتشابهات والمكررات من النصوص التي ملأت السوق العربية بسباق محموم دون ضوابط لإنتاج كتابات الحرب والتي في معظمها تأتي سريعة، انفعالية. مليئة بتفاصيل الألم دون التوقف عند الضوابط الأدبية والأخلاقية.. وذلك لأن الأزمة طالت حتى الحروف التي صارت كما لو أنها فراشات تطير في أجواء مكهربة تحركها شرارة اللا معقول.

بعض الكتاب أمسك بالشرارة وراح يكتب كيفما اتفق ويقول (ها أنا هنا.. مازلت هنا مؤكداً وجوده حياً من خلال الكتابة) ملقياً بما كتبه في ركام المنتوج الجديد، مفضّلاً الدخول في المحاولة على الصمت.. معتقداً أن الصمت الطويل غياب كما الموت. وخاصة الموجود والمتماس مع التفاصيل، التي حولت المبدع الحساس إلى إنسان واقعي، يرى الصورة من منظور العام وليس الخاص.. وبالتالي يعجز عن لملمة سرديات يومية تعطيه طاقة كبيرة لتوليف حكايات، لا يحس بها الشارع ولا يقدر على سردها سوى الراوي العتيد.

لكن.. تمر السنوات.. وتموت أحصنة الخيال.. وتتكسر أجنحة المفارقات على صخرة الواقع.. ما أدى إلى موت الدهشة أمام سيرورة الصمت المؤلم. فوقعت الكلمات في عجز صريح أمام هول ما هو مفكك.. مع ذلك.. ومع العجز الذي أصاب دور النشر والصحف والدوريات فقد امتلأت الساحة الأدبية و(الفيسبوكية خاصة) بنصوص الأزمة.. وصارت ساحة سباق تؤرخ وتدعي أنها الشاهد الوحيد.. فتزاحمت المواد (شعر وقصة.. ورواية.. وتحليل وحكايات مروية) وتحولت إلى ظاهرة جديدة تنوب عن الصمت.. ما يؤكد الحاجة إلى المروي والبوح لأن الناس وجدت في الكتابة فسحة للتنفس من خلال الورق.. لعل الورق يكون الشاهد والخصم معاً.. وبغض النظر عن مستويات الرؤية إلا أن للظاهرة دلالات كثيرة، سواء عند الكاتب أو القارئ، فكلاهما يريد الهروب من هذا الآني المرير، إلى عالم يصاغ بأقل الخسائر من خزائن الأمل والحلم . أو ربما بأكثر الخسائر وأشدها باعتبار أن القضية، إذا لم تكبر فلن تصغر.. من هنا نلاحظ أن بعض الكتابات جاءت متعثرة وأقل من الواقع بكثير.. وبعضها الآخر جاء كنص وثائقي أو كمعروض شكوى، وهناك كتابات جاءت مغالية ومتطرفة وبعيدة عن الواقع، ففقدت عنصر التأثير والمصداقية.

وللإنصاف.. لا يمكن للكاتب الذي يعايش الأزمة أن يكتب بعيداً عن مؤثراتها وأهوائها، إلا إذا صمت طويلاً وراح يتأمل من خارج مركز الحدث.. لكنه الوقت المقلق.. والزمن الذي يجري ولا ينتظر.. فقد تطول فترة الصمت وتدمر الدهشة الحارة وتقتل جزءاً من الحساسية الطازجة، فيتصالح الكاتب مع الواقع ويعتاد عليه، فتخرج نصوصه باهتة لا علاقة لها بما ماجت به الأرض. ما يؤدي إلى إنتاج نص خارج السياق، كاتبه في وادٍ والحدث في وادٍ آخر، وبينهما يركض قارئ المستقبل ولا يصل.

أتت معظم النصوص التي تناولت الأزمة باهتة ومتوقعة ومكشوفة بالنسبة إلى القارئ

وصل الكاتب إلى حافة القرار الصعب إما أن يبقى متفرجاً صامتاً وإما أن يغرف من الواقع ضارباً عرض الحائط بالمتشابهات والمتكررات



سلوى عباس

التجربة الأدبية

والعيش في عمق الحياة

إذا نظرنا للكتابة على أنها تساعد على الحياة، وتشعر الكاتب بأنه أقل وحدة، هذا الكلام لا يعني أن الكتابة هروب من الحياة، بل العيش في عمقها، لكن في هذا الزمن المليء بالمتناقضات، إلى أي مدى نعيش الحياة في الكتابة؟ وإلى أي مدى تتطابق تجربتنا الحياتية مع تجربتنا الكتابية؟ وبالتالي إلى أي مدى نحقق تصالحنا مع أنفسنا ومع الآخر، الذي نتشارك معه أفكارنا وكتابتنا وأسئلتنا، التي نطرحها أولاً على أنفسنا، ومن ثم نطرحها على المحيط؟ فمن الأسئلة تتولد الأفكار، وإثارتها باستمرار دليل حيوية وطاقة المبدع على العطاء، لأنه عندما تتوقف الأسئلة يتوقف المبدع عن الكتابة، والسؤال نوع من محاولة الاكتشاف، فالطفل في بداية وعيه للحياة نراه يبدأ بالأسئلة، بدافع رغبته بالاكتشاف.

ومع نضج التجربة– سواء الكتابية أو الحياتية– تتناقص أسئلتنا ليس بسبب عجزنا عن توليدها، لكننا نخاف منها بسبب إدراكنا لمخاطرها، ففي بداية حياتنا نكون أجرأ ليس في طرح الأسئلة وحسب، بل في مواقفنا كلها، وهذا ما يختلف عبر تجربتنا ككل، لكن ما يجعل الأمور أكثر يسراً، هو تصالحنا مع أنفسنا ومع الآخر، بأن نحبه ولا نرى عيوبه، وبهذه البراءة الطفولية نخرج إلى العالم كل صباح ونبقى في نقائنا حتى المساء، فالحياة لا تستحق أن نتصارع من أجلها، إذ لكل منا وجهه وتعبيره، ولا أحد منا يستطيع أن يصادر ملامح الآخر، لأن هذا التنوع بين ملامحنا هو الذي ينتج الحياة، وأمنياتنا أن تكون العلاقات على الساحة الأدبية هكذا لا يلغي أحد الآخر، ولا يقف في وجهه، وأن يرتفع كل منا بالآخر الذي يكمله، وهذا مهم خاصة إذا كنا نتطلع إلى بيئة ثقافية صحيحة وخالية من العقد.

وفي المقارنة بين تجربتينا الأدبية والحياتية ومدى تطابقهما، تبقى التجربة الأدبية أكثر حرية بما لا يقاس من التجربة الحياتية، وإن كانت الأولى تستمد مادتها من الثانية، فالحياة ضيقة بالمقارنة مع ساحة الكتابة، التي لا يحدّ من آفاقها شيء، والخيال يلعب دوراً محدوداً في الحياة، بينما ساحته في الكتابة مفتوحة الآفاق ربما هذا ما يجعلنا نسعى إلى تعويض ما ينتاب حياتنا من نقصان بالذهاب إلى الكتابة، ما يمنحها بعداً أعمق، وفضاء أرحب من خلال إطلاقها عبر الخيال، ويجعلنا ربما ننجح في تحقيق ذلك التوازن ، فيما ننشده من حياة تشكو الجفاف، ولا تسمح بإجراء تغييرات سريعة ونوعية. وبالتأكيد لحظة الكتابة لا تأتي بشكل قسري، وقد يكون لجوؤنا للكلمة نتيجة عدم التوافق مع الزمن، الذي يعني أننا عاجزون عن لي عنقه، أو التأثير فيه، وبالتالي لجوؤنا إلى الكلمة يعني لجوءنا للفعل، وقد يكون لمحاولة الفعل إن كانت الكلمة قادرة على الفعل أو ليست قادرة، الحكم فيها على عاتق المتلقي، لكن تبقى الكتابة بحد ذاتها فعل حب جميل ومؤثر.

> **الأسئلة تولد الأفكار التي هي دليل حيوية وطاقة المبدع في العطاء**

كل مساء كانت الطفلة ابنة السابعة، تحضر خمس قصص وتعطيها لأمها من أجل أن تقرأها لها، وكانت كلما أخطأت الأم بكلمة تردها الطفلة بالعبارة الصحيحة، وعندما سألتها والدتها: إذا كنت تحفظين مضمون هذه القصص لماذا تتعبينني بالقراءة؟ فأجابتها: لأنني أحب أن أسمعها بصوتك. هذه الطفلة رغبت في أن تختار الحكاية، التي تحب أن ترويها لها والدتها حتى لا تكون أسيرة حكايات الجدات، التي اعتادت الأمهات جميعاً والآباء أيضاً على روايتها لأبنائهم، فهي كما كثير من أبناء جيلها تحتاج إلى حكايات أخرى، تخاطب فكرها وعقلها مختلفة عن الحكايات القديمة، والتي ربما تشبهها في مضمونها، لكنها مختلفة في أسلوبها.

هنا تحضرني مقولة لأحد الشعراء أوردها على لسان طفل، أراد أن يعبّر عن حبه للقراءة فقال: قد يكون هناك أشخاص أغنياء يملكون ثروة حقيقية من الأموال، والكثير من مصادر الغنى والثراء، لكنني أغنى منهم لأن لدي أماً تقرأ لي كل يوم، وهذا إن دل على شيء، إنما يدل على القدرة السحرية للقراءة للأطفال منذ المراحل العمرية الأولى، التي تساعد على تنمية خيالهم ومهارات التفكير الإبداعي لديهم، من خلال تقديم القصة وقراءتها بالطريقة التفاعلية، والتي تنطوي على تلوين الصوت، وتغيير تعابير الوجه بحسب الشخصية والحدث، ومشاركة الأطفال بقراءة القصة، وإتاحة المجال أمامهم للتعبير عن أنفسهم.

ولا يخفى على أحد قدرة القراءة على تنمية خيال الأطفال، لأنه غذاء أرواحهم، ولنا في القصص الشعبية والأساطير خير مثال، حيث تشد انتباه الأطفال لغناها بعناصر الخيال، سواء الشخصيات المتعددة أو الأساليب القصصية المتبعة في سرد القصة، وكذلك الأماكن التي تحصل فيها هذه الحكايات، لكن تنمية خيال الأطفال لا تتوقف فقط على العناصر الخيالية، بل تكمن أيضاً في طريقة قراءة القصة للأطفال، كأن يتم التوقف عند عقدة القصة وسؤال الأطفال عن الحل، وتلقي إجاباتهم، أو دفعهم لتوقع نهايات أخرى، الأمر الذي يؤدي بشكل أو بآخر إلى إثراء مخيلاتهم وتشجيعهم على الإبداع.

أيضاً القراءة تنمي مهارات التواصل الاجتماعي لديهم، إذ تحتوي قصص الأطفال على خبرات وتجارب حياتية لشخوصها وأبطالها، فتغني بدورها تجربة الأطفال وخبراتهم، وتكسبهم مهارة التعامل مع مواقف ومشكلات الحياة المشابهة، كما تساعدهم على تحقيق التوازن النفسي والعاطفي، الذي تساعد قراءة القصص ورواية الحكايات على تأمينه، من خلال الطقس الحميمي والمشاركة، والحوارات التفاعلية، بما يتيح للطفل التعلم بطريقة غير مباشرة، تاركة له مساحة كبيرة من الحرية، إضافة إلى أن التركيز على القصص ذات النواحي الفنية العالية، من حيث الشكل والمضمون ينمي ذائقة الأطفال الفنية، والفن هو أحد أهم مرتكزات ثقافة اللا عنف فهل لنا أن نعيد ارتباط أطفالنا بالكتاب، ونختار لهم الكتب التي يحبونها ويستمتعون بها أثناء قراءتها لهم؟ فليس هناك شيء أهم من القراءة في بناء شخصية الطفل وتكوين هويته الثقافية.



بالرغم من بدايتها المبكرة

الرواية اليمنية

تبحث عن ملامحها وأدواتها الحديثة



أحمد الأغبري

مثل كثير من روائيي اليمن، مازال سامي الشاطبي يتطلع إلى أن تحقق رواياته الحضور المرجو، في ظل معاناة الكثير من أبناء جيله مشكلة الطباعة قبل مشكلة الإقلال والانتشار.. موضحاً «أنا أطبع رواياتي على نفقتي الخاصة بواقع (٥٠٠) نسخة، أبيع (٣٠٠) نسخة للمراكز البحثية والبقية أوزعها إهداءات» مختزلاً بهذه الكلمات معاناة كثيرٍ من كُتّاب الرواية في بلده، قِلة منهم استطاعت الوصول إلى الناشر العربي، ولم يحظ منهم بالانتشار سوى بضعة أسماء.

بين رواية «فتاة قاروت» لأحمد السقاف الصادرة عام (١٩٢٧م) في إحدى جزر إندونيسيا، ورواية «مَخ» لوليد دمّاج الصادرة في (مايو/ أيار ٢٠١٦م) في القاهرة، (٨٩) سنة هو تاريخ الرواية في اليمن حتى اليوم، صدرت خلاله، في حال تجاوزنا الخلاف حول البداية التاريخية، زهاء (٢٠٠) رواية: وفقاً لببليوغرافية حديثة للكاتب زيد الفقيه.

وعلى الرغم من البداية المبكرة للرواية في هذا البلد، إلا أنه لم يصدر منها حتى نهاية عقد ستينيات القرن الماضي، سوى بضع روايات لم ترق في النوعية لدرجة يكاد الجميع يتفق ما صدر في عقد السبعينيات، قد مثّل البداية الحقيقية للرواية اليمنية في أشكالها وأدواتها الحديثة، من خلال ما أصدره محمد عبد الولي، وبخاصة «يموتون غرباء عام ١٩٧١م»، و«صنعاء مدينة مفتوحة ١٩٧٨م»، كما مثّل زيد دمّاج في الثمانينيات امتداداً لنفس المرحلة مع الاختلاف التقني والموضوعي، وهو ما عبّرت عنه رواية «الرهينة عام ١٩٨٤م».

مع انتهاء عقد التسعينيات كان اليمن قد أصدر في القرن العشرين، وخلال أكثر من سبعين سنة نحو (٥٩) رواية وفق الكاتب عبد الرحمن أبو طالب، ولم تحظ منها باهتمام لافت في الدراسات والترجمات تقريباً سوى أعمال عبد الولي وزيد دماج.

ربما يُمثل العقد الأول من الألفية الراهنة المرحلة الثانية في تطور الرواية اليمنية كماً ونوعاً، على اعتبار أن ما شهدته في سبعينيات القرن الماضي مثل المرحلة الأولى.. حيث صدر في العقد ونصف العقد الأخيرين ما يقترب من ضعفي ما صدر في القرن الماضي.. صدر معظمها عن دار نشر واحدة بصنعاء هي (دار عُبادي) بواقع (٧٢) رواية وفق نبيل عُبادي، فيما صدر معظم البقية عن دور نشر عربية، في تحول لافت في وعي الكاتب اليمني بأهمية الانتشار: وهو الوعي الذي يمثله جيل جديد من كتاب الرواية في هذا البلد، جيلٌ حققت الرواية على يديه، في هذه السنوات، تطوراً ملحوظاً. وعلى الرغم من وصول الرواية اليمنية الصادرة في العشر سنوات الأخيرة إلى مستويات متقدمة في المنافسة على الجوائز العربية بما فيها «البوكر»: إلا أن ما صدر منها، حتى اليوم، مازال قليلاً جداً، كما أن مساحة انتشارها لاتزال محدودة مقارنة ما أصدرته وتحققه بلدان مجاورة.

مما لاشك فيه أن ازدهار وتطور الرواية محكوم بعددٍ من العوامل، أهمها المناخ العام الذي يقف وراء استشعار الكاتب لأهمية بناء ثقافته وخلفيته النقدية، والانطلاق منهما في الانفتاح على الجديد والاشتغال عليه تقنياً، والاستفادة من التراكم في تطوير إمكاناته وأدواته انطلاقاً من وعيه بأن الرواية تختزل ثقافة الشعب. وهي عوامل يأتي في مقدمتها الاستقرار المعيشي وشيوع ما يعرف بالأمن الإبداعي، وبناء على ذلك، وفق الروائي محمد الغربي عمران، رئيس نادي القصة اليمنية، فإن المناخ العام غير المستقر يؤدي إلى الإقلال، ويحول دون تواصل الإصدارات، مدللاً بما شهدته الرواية من تطور وحضور في بعض بلدان شبه الجزيرة العربية، على الرغم من تأخر ظهور الرواية فيها مقارنة باليمن».

ونتيجة غياب الاستقرار المعيشي، تصبح البيئة الثقافية غير مواتية لإنتاج إبداعي متواصل وجدير بالمنافسة، وبخاصة الرواية لما تحتاج إليه من إمكانات وأدوات وجهد قد يستمر لسنوات.. وحسب الشاعر عبدالرحمن مُراد، فإن الرواية في اليمن تفتقد، إضافة إلى غياب البيئة الثقافية والاجتماعية المواتية، حركة نقدية: «وبالتالي لم تجد الرواية في اليمن من يقوّم أخطاءها ويسوّق نتاجها، علاوة على افتقار المشهد اليمني إلى مؤسسات ودور نشر كبيرة تسوّق المبدع وتصل بصوته إلى أبعد مدى بما يحفزه على الاستمرار، وهو الدور الذي تجاهلته أيضاً المؤسسات الأكاديمية للأسف، لدرجة أن معظم الدراسات والرسائل الجامعية في اليمن، مازالت تذهب لأسماء وأعلام كبار ولا تُجاري المنتج الروائي المحلي، بمعنى أنه بدون حركة نقدية مواكبة، لا يمكن الحديث عن ملامح نوعية متميزة في الرواية اليمنية، التي أراها، متأثرة أكثر منها مبتكرة».

وتوكيداً لما ذهب إليه مُراد، يقول رئيس اتحاد الناشرين اليمنيين السابق رئيس دار عُبادي للنشر بصنعاء نبيل عُبادي، إن معظم ما أصدره من روايات في العشر سنوات الأخيرة، هي لأسماء مطمورة وأغلبها يفتقد عناصر العمل الروائي الحقيقي، وهذا – كما يقول –أمر طبيعي في واقع غير مستقر وحركة نشر لا تواكبها حركة نقدية تقول كلمتها فيه. ويرى عُبادي أنه كان يصعب الحديث قبل العشر سنوات الأخيرة عن رواية يمنية انطلاقاً من حجم ومستوى الإصدارات الأخيرة مقارنة بما صدر في القرن الماضي.. إلا أن معظم هذه الإصدارات – وفق نبيل–أقرب إلى القصة الطويلة منه إلى الرواية.

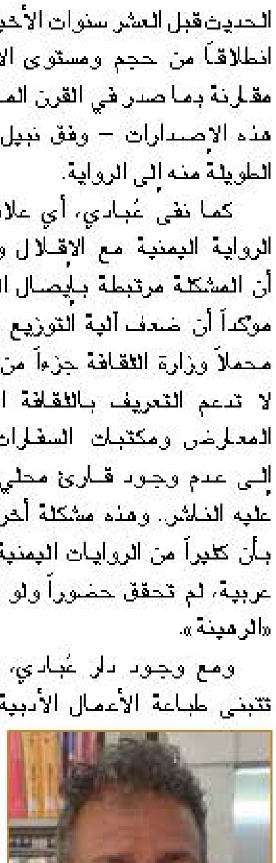
كما نفى عُبادي، أي علاقة للناشر بمشكلة الرواية اليمنية مع الإقلال والانتشار، باعتبار أن المشكلة مرتبطة بإيصال الكتاب إلى القارئ، مؤكداً أن ضعف آلية التوزيع يمثل معوقاً كبيراً، محملاً وزارة الثقافة جزءاً من المسؤولية، كونها لا تدعم التعريف بالثقافة اليمنية من خلال المعارض ومكتبات السفارات اليمنية، إضافة إلى عدم وجود قارئ محلي يستطيع أن يتكئ عليه الناشر. وهذه مشكلة أخرى، مُدللاً على ذلك بأن كثيراً من الروايات اليمنية الصادرة عن دور عربية، لم تحقق حضوراً ولو محلياً سوى رواية «الرهينة».

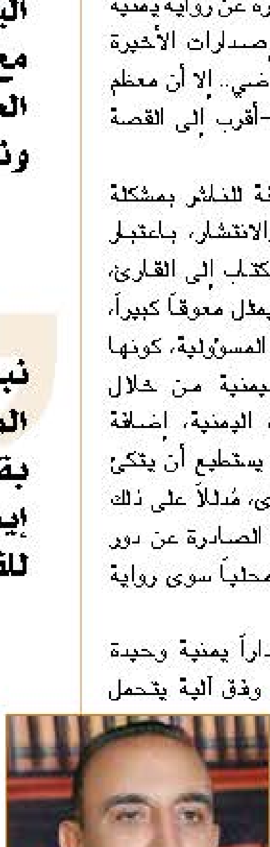
ومع وجود دار عُبادي، داراً يمنية وحيدة تتبنى طباعة الأعمال الأدبية وفق آلية يتحمل

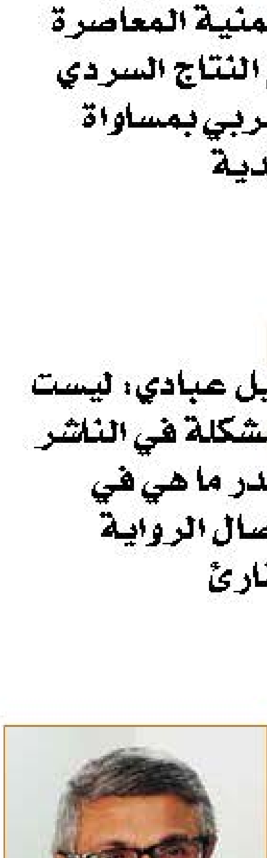
الغربي عمران: الكاتب اليمني مازال يعيش حالة من التشرد والخوف والتردي المعيشي

د. حاتم الصكر: تصطف الرواية اليمنية المعاصرة مع النتاج السردي العربي بمساواة وندية

نبيل عبادي: ليست المشكلة في الناشر بقدر ما هي في إيصال الرواية للقارئ


محمد الغربي عمران

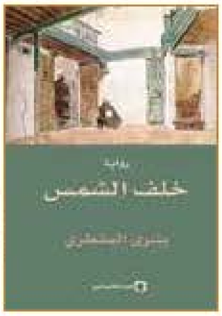

د. حاتم الصكر

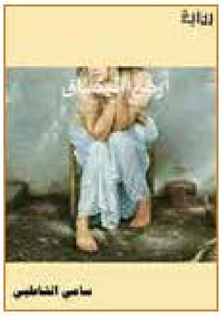

نبيل عبادي

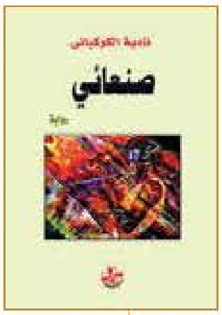
فيها الكاتب تكاليف الطباعة ومسؤولية التوزيع، وفي ظل عجز كثير من الكُتاب عن الوصول إلى ناشر عربي، فإن كثيراً من الكُتّاب يلجؤون إلى الطباعة محلياً، وهي طباعة لا تتجاوز غالباً (٥٠٠) نسخة، يتولى الكاتب بيع بعضها وإهداء بعضها الآخر، وهذا ما يفسّر إصدار الكاتب سامي الشاطبي، عدداً من الروايات لم تحظ بحضور وانتشار كما ينشد.. كونه يطبع على نفقته الخاصة نسخاً قليلة يبيع بعضها للمراكز البحثية والبقية إهداءات، لأن الناشر المحلي لا يقبل أن يتحمل تكاليف الطباعة في ظل غياب التوزيع، وأي دور حكومي يخفف من وطأة هذه المشكلة، وهو ما يضاعف من معاناة الكاتب، خصوصاً في وضع معيشي تصبح معه الطباعة مشكلة ذات أهمية، قد تسبق مشكلة الإقلال وأحياناً تؤدي إليها مثلما تؤدي إلى ضعف الحضور، بسبب افتقاد منافذ التوزيع والتسويق وفق الروائي الشاطبي.

مقابل كل ذلك، يقف الناقد أحمد ناجي النبهاني، مدافعاً عن النوعية في الرواية اليمنية، مؤكداً أن مشكلة الإقلال في الإصدار، قد يكون مرجعها حرص الكاتب على الإتقان، كما أن قلة الإصدارات وعدد الكُتّاب لا يمكن الاعتداد به كمشكلة، لأن القلة لا تعني عدم وجود رواية يمنية نوعية ومواكبة.. يقول: هناك مشكلة لكنها تكمن في ظروف البلد، والتي لا يمكن أن تقدم صورة مكتملة عن حقيقة المشهد الإبداعي اليمني، حيث يزخر اليمن بروائيين أسهموا وأثروا الإبداع الروائي، منهم أسماء كبيرة، ويكفي أن تقرأ رواية «أرض بلا سماء» لوجدي الأهدل لتكتشف مواكبة الرواية اليمنية للتطور العالمي في الرواية الأوروبية. واعتبر الناقد النبهاني، أن تحقيق الحضور والانتشار يحتاج إلى مؤسسات، وهو ما يتحقق مع أسماء يمنية تصدر حالياً رواياتها، وصارت تنافس على جوائز كبيرة بما تتمتع به من نوعية – على حد قوله.

ويتفق مع النبهاني الكاتب والروائي مُنير طلال، مؤكداً «وجود تميز في الروايات اليمنية منذ ظهورها، حيث كانت الرواية اليمنية حاملة لهموم الشعب معبرة عن حقه في الحياة الكريمة، وفي رأيه فإن أغلب الأعمال الروائية اليمنية ذات مستوى فكري وأدبي جيد يُقارب ما ينتجه الأشقاء العرب، إن لم يكن يتفوق عليه خاصة في السنوات الأخيرة، حيث هناك اتجاه كبير لكتابة الرواية لدى جيل طموح من الكُتّاب الشباب» وفيما يؤكد اقتناعه بنوعية الرواية اليمنية، إلا أنه لا ينكر إقلالها في الإصدار، مشيراً إلى أن «النتاج الروائي اليمني مازال بسيطاً إذا ما قارناه بإنتاج الرواية في مدينة ثانوية في مصر وسوريا مثلاً».









لكن هذا التميز الذي تحدث عنه طلال، وتلك النوعية التي تباهى بها النبهاني ما هي أهم ملامحهما؟ ذلك هو ما يوضحه الناقد العراقي الدكتور حاتم الصكر، مستعرضاً مراحل نشأة وتطور الرواية اليمنية، وصولاً إلى ما يعتبره تجدد الخطاب الروائي اليمني في العقود الأخيرة.. يوضح تلك النهضة التي أُتيح لي خلال عملي الأكاديمي في اليمن أن أشهد جزءاً مهماً منها، تمثلت في ظواهر سردية متعددة، وفي مقدمتها الابتعاد عن الواقعية التقليدية، وإطلاق فضاء المخيلة، والبحث عن موضوعات جديدة، تتناول الوعي القائم بمأساة الإنسان ودور الخيال في تربيته وتطويره، والاعتراض على أوضاعه المتردية، والاعتناء بالهوامش والمهمشين اجتماعياً، بدءاً من المرأة التي انطلقت كاتبة أولاً، ثم موضوعاً للحرية المنشودة والاعتراض على القيم التقليدية السائدة، وأسلوبياً نرصد بروز الذات كفاعل سردي ودلالي مُسهم في الحدث.

كما أشار إلى اتسام الرواية في اليمن بحرص كتابها وكاتباتها على تقديم بانوراما شديدة السعة، لاعتراضات واصطدامات قوية بين الكاتب والواقع، أدت إلى ظهور نمط من الفانتازيا الممزوجة بالواقع، كإيهام متعمد لصدم القارئ وإيقاظ إحساسه بالإشكالات القائمة. وبناء على ذلك يؤكد الدكتور الصكر، تفوق الرواية اليمنية المعاصرة على كتابات الجيل السبعيني من القرن الماضي أولاً، واصطفافها مع النتاج السردي العربي بمساواة وندية، يشهد لها النتاج اليمني المنشور والمتداول خارج اليمن والمترجم للغات أخرى.

يكاد يتفق الجميع على خصوصية ما يتحقق للرواية اليمنية في المرحلة الراهنة، من نوعية لكنها تحتاج إلى التراكم، مُرجعين مشكلة الإقلال ومحدودية الانتشار إلى المناخ العام والظروف المعيشية والبيئة الثقافية، وعدم توفر الحرية وغياب الدعم المؤسسي والحركة النقدية وغيرها من الأسباب، وهو ما يتطلب من الكُتّاب إصراراً على الاشتغال المتكئ على وعي وثقافة وتحدٍ للمعوقات؛ وهو ما يستدعي، أيضاً، من المؤسسات الحكومية وغيرها تحمل مسؤوليتها إزاء رعاية هذا الواقع.

أحمد النبهاني: قلة الإصدار الروائي ترجع إلى رغبة الكاتب اليمني في الإتقان

عبد الرحمن مراد: لا نستطيع الحكم على ملامح نوعية في الرواية اليمنية لغياب النقد

الخطاب النقدي العربي

من الصدى إلى الصوت



د. صالح هويدي

منذ أن باشرت النخب الثقافية العربية ونقادها في التسلح بمنهجيات الخطاب النقدي الغربي، وطرح بضاعة النقد والبلاغة العربية، والوسط الثقافي العربي منقسم إلى فريقين رئيسين، أو إلى ثلاث فرق، وإن كان الفريق الثالث قد توقف عند حدود التنظير، من دون أن يمتلك القدرة على رسم معالم الطريق أو وضع يديه على البديل. أما الفريق الأول: فهو المعني بالتسلح بالبضاعة النقدية الغربية، وأما الثاني: فهو المنكر على الفريق الأول فعلته، الرافض رفضاً تاماً استخدام بضاعة معرفية من خارج سياق ثقافتنا الممثلة لهويتنا، ولا سيما المتأتية من صوب الغرب المعادي. لكن الفريق الثاني هذا، بغض النظر عن صواب موقفه من خطئه، ليس لديه من بديل إلا ما تركه نقاد سلفنا وبلاغيونا، وتحدثوا فيه منذ ما يزيد على عشرة قرون، تغيرت معها علوم اللغة والبلاغة والنقد، مثلما تغيرت علوم الرياضيات والاجتماع والجغرافيا والفلسفة والفلك والهندسة والفيزياء والكيمياء والتاريخ والطب.. إلخ. ومن ثم، فإن هذا الفريق حين يرفض عطاء الآخر داعياً إلى الاكتفاء بما لدينا من زاد نقدي، لا يخبرنا كيف يمكننا العودة إلى هذا المنجز بعد أن دار الزمان دورته، وشهدت العلوم المعرفية والفنون، كل هذا التطور والنظريات والرؤى الفلسفية، ومن أين نبدأ، وكيف نصل بين ما نرجو وما يحيط بنا من متغيرات؟

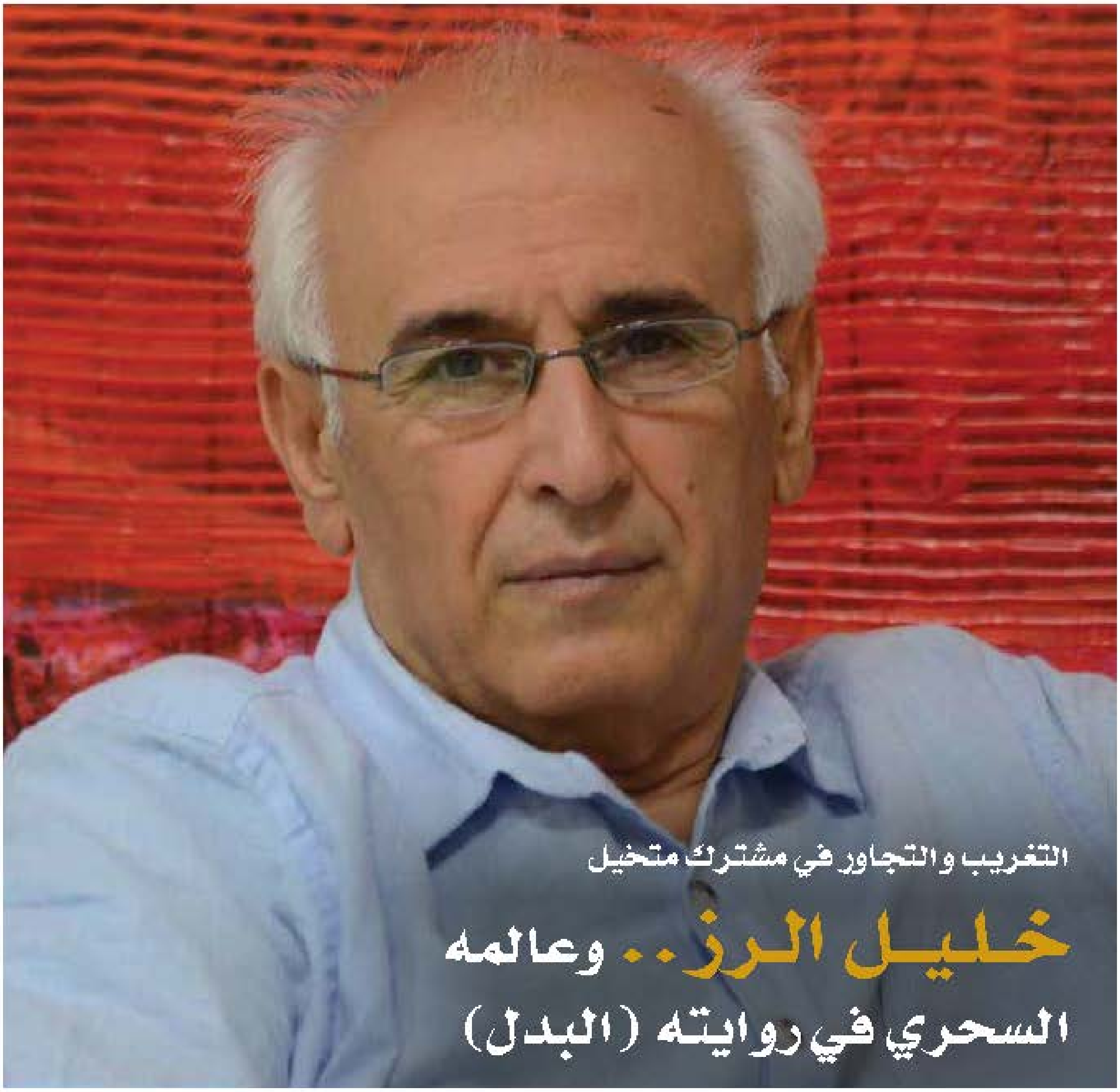
لا ريب في أن أجدادنا كانوا رواداً في اجتراح النظريات والآراء، التي شغلت العالم في العصر الوسيط، وكانت الباعث الأساس للتأسيس لعصر نهضة الغرب، لكن هذه الحقيقة لن تدحض حقيقة أن هذا الذي حققه سلفنا العظام، قد توقف مع انسحابنا من موقعنا الحضاري المشع، وانعدام التراكم المعرفي الذي يحقق الديمومة والاستمرار، لتبقى تلك العلوم في حدود ما تركه لنا السلف، في وقت استأنف فيه الغرب إمكاناته العلمية ليبلغ فيها شوطاً بعيداً، فرض نفسه وهيمنته على العالم أجمع، ما جعلنا في حالة ضعف لم يكن أمامنا، ونحن نفتقر إلى البيئة والوسيلة معاً، سوى انتهاج الطريق الأيسر والأقرب، وهو محاكاة النموذج المنهجي النقدي، واقتفاء آثاره اقتفاءً لا يخلو من مظاهر تبعية ذلول.

> الاتجاه العدائي للغرب وفكرة المناقضة جعلا بعضهم يقبع في تمحوره حول الذات والماضي

وبغض النظر عن موقف الرفض، الذي قد يكشف أحياناً عن أكثر من اتجاه، فإننا نرفض ما يذهبون إليه من تأسيس عقدي، لرفضهم فكرة المثاقفة من أصلها، ولكشفهم عن نزعة عدائية تجاه الغرب، ولعدم واقعية الدعوة، التي تتمحور حول الذات وماضي الأمة، الذي ينبغي أن يكون المبتدأ والمآل، وكذلك رفضنا لما يذهب إليه هذا الفريق، من أن الحل ينبغي أن يكون بالعودة إلى ما قاله نقادنا وبلاغيونا الأوائل بعد دورة الزمان وتغير الأحوال!

والحق أننا لا نرى في مواقف الطرف المحافظ هذا، إلا ضرباً من ضروب العماء والانغلاق على الذات، والفساد في فهم فكرة الهوية بوصفها بنية منغلقة على نفسها، تأبى التفاعل مع محيطها، تأثيراً وتأثراً، كما كانت في زمان سلفنا المنتج لحضارة العرب، التي تجسدت أفضل ما تجسدت زمن ازدهار الحضارة العربية، الإسلامية، وتحديداً مع خزائن دار الحكمة في بغداد أيام الرشيد والمأمون، تلك المرحلة التي شهدت انفتاح نوافذ الترجمة، والإفادة من ثمرات حضارة اليونان في الفلسفة والعلوم والفلك والرياضيات وسائر العلوم والمعارف، وتدارسها وهضمها وإعادة إنتاجها على نحو رائع متقدم. لكن هل يعني موقفنا الرافض لموقف الطرف المنغلق هذا، قبولنا لما عليه حال النخبة النقدية العربية اليوم، وهي ترطن فرحة بأحدث مصطلحات نقد الشعر ونقد السرد، وأحدث اتجاهاته في تحليل بنية الخطاب ولغته ومنظوره وحبكته وزمانه وفضائه وتبئير راويه، وتحديد قارئه الفيزيقي والافتراضي والمتخيل، والمروي له، فضلاً عن مصطلحات كالقصة والحكاية والنص والخطاب، وسوى ذلك من مفاهيم ومصطلحات؟ لا شك في أن أي مثقف وتنويري جاد، لا يملك إلا الأسى لما آل إليه حالنا من عجز عن استئناف دورنا الثقافي، واستنامتنا التي أصلت حالة سيكولوجية، صار مثقفنا معها مستمرئاً حالة الاحتذاء المريح والاتباع السهل. وفي ظني، فإننا ما دمنا في مثل هذه الحال من تراجع بنياتنا الاقتصادية والثقافية والعلمية- البحثية، فإن من الصعب توقع تحقيق النقلة المنشودة في الأمد المنظور.

وها نحن في مشهدنا الثقافي الراهن نستخدم مناهج النقد الغربية، وكشوفاتها ونظرياتها، وما ضخته من مفاهيم ومصطلحات جديدة مهمة، لم تكن سوى ثمرة لمسيرته الفلسفية الخصبة. ولا ريب في أن هذا المنتج المعرفي النقدي، منتج مبهر وفاعل وخلاق، لكن ذلك لا يمنع من أن تكون فيه حلقات ضعيفة، أو فيها ما يمكن أن يناقش وينقد أو ينقض، أو قل ما يقبل الجدل والمحاورة وإعادة الإنتاج، فلمَ نضطر إلى التسليم بالبضاعة جملة؟ ولمَ لا نجد في هذا كله فرصة للجدل المثمر الذي يعيد لنا الثقة بأنفسنا؟ ثمة ما يمكن أن يقال في عدم يقينية الدلالة النصية ولا نهائيتها مثلاً، وفي موت الناقد وظهور الجمهور البديل في ظل ثورة المعلومات، وتطور وسائل التواصل الاجتماعي من مدونات ومواقع، أتاحت للجميع ممارسة القراءة وتقديم العروض والقراءات، وكذلك في نظريات المناص والتناص وعتبات النص، وما إلى ذلك من رؤى ومصطلحات ونظريات. وهو الموقف الآخر الذي نتطلع إليه، بعيداً عن الموقفين المتضادين، إذا ما أردنا أن نؤسس لنا هامش اجتهاد معرفي واستقلال في الموقف، من شأنه أن يمكننا من أن نقف كذات محاورة، يحدوها طموح استئناف مسيرة منجزنا المعرفي الذي كان لنا يوماً، وشهد تقديم استبصارات نقدية، توقفت عندها دراسات الباحثين في الشرق والغرب بإعجاب وتنويه.



التغريب والتجاور في مشترك متخيل

خليل الرز.. وعالمه السحري في روايته (البدل)



عزت عمر

خليل الرز، أحد أبرز رموز الحداثة في المشهد الروائي السوري المعاصر، وذلك بما امتاز به إبداعه من نزعة مغامرة شغوفة بالتجريب والتغريب، سواء من حيث اللغة أو اختيار الموضوعات اللافتة، التي اشتغل عليها مبكّراً، وربّما منذ مغامرته الأولى في فضائي المسرح والشعر ليستقرّ أخيراً في عالم الرواية بإمكاناتها الكبيرة التي تتّسع لكلّ فنون الكتابة ببنيتها القابلة لأجناس الكلام كافة، فهي العالم الأرحب الذي يستطيع الغوص فيه بعيداً لإنجاز متخيّله الفنّي المشبع بالفانتازيا واختيار شخصياته المستمدة من الواقع وتقديمها في صور مختلفة.

كتب خليل الرز مجموعة من الأعمال الروائية انطلاقاً من (سولاويسي ١٩٩٤)، (يوم آخر ١٩٩٥)، (وسواس الهواء ١٩٩٧)، (غيمة بيضاء في شبّاك الجدّة ١٩٩٨)، (سلمون إيرلندي ٢٠٠٤)، (أين تقع صفد يا يوسف ٢٠٠٨)، (بالتساوي ٢٠١٢)، ومؤخراً (البدل ٢٠١٦)

فضلاً عن مجموعة من الترجمات عن الروسية، مثل (قصص روسية مختارة ٢٠٠٥)، (حكاية من الزمن الضائع) للروائي يفغيني شفارتس(٢٠٠٦)،و(مختارات لأنطون تشيخوف) في مجلّدين (٢٠٠٧).

لا بدّ لقارئ هذه الرواية من وقفة أوّلية عند اسمها الغريب، باعتباره المفتاح الذي سيمكّنه

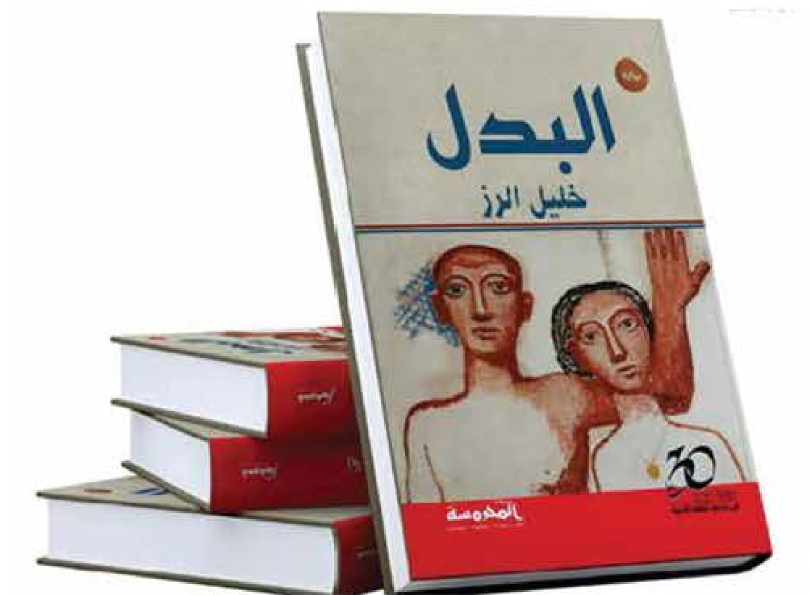
من الدخول إلى عالمها السحريّ.. وفي مثل هذه الحال كان لا بدّ من البحث عن هذه اللفظة الواحدة الوحيدة، التي تصدّرت غلاف الرواية، فعلمنا أن (البدل) مرتبة من مراتب الصوفية تقع ما بين القطب والمريد، وهذه المرتبة تمكّن صاحبها، بحسب (ابن عربي)، من تبديل نفسه بشبيه، بينما يتنقّل في أماكن أخرى بما يشبه الشبح، الذي يمكن أن يوجد في مكانين وزمان واحد، بما يمنح الروائي إمكانية التخييل المناسبة لهذه القدرات الخارقة القارة في اللامعقول الجمعي منذ أزمنة بعيدة.

سعى الروائي المفتون بهذا العالم السحريّ لبناء عالمه، انطلاقاً من متخيّل مكاني يوازي هذه الإمكانيات الخارقة، وبذلك فإن القارئ سيفاجأ في مستهل الرواية من انضغاط الأمكنة وتجاورها في زمان واحد، فتتجاور موسكو مع دمشق وحلب والرقّة، وتتفاعل الشخصيات فيه، ولعله استمرار لما جاء في روايتيه (أين تقع صفد يا يوسف) و(بالتساوي)، وهذا التجاور المتخيّل يكاد يشبه (مولاً) ضخماً اسمه العالم يتناغم فيه القديم والحديث والأكثر حداثة، وتتصاعد من مطاعمه روائح الطبخ من مقليات ومشويات ومقدّدات من سوريا وروسيا وأرمينيا وسواها.. فضلاً عن الثياب والموضات والأعمال الفنية والمقاهي، وكلّ ما ينتمي إلى هذه الأجزاء من العالم، بل ربّما بما يشبه مشترك (الفيسبوك) الافتراضي، عالم مفتوح وبلا حدود، وبذلك لن يعود غريباً حضور (ليزا) الروسية كشخصية محوريّة في هذا العالم الغريب كبائعة في كشك بدمشق، وهي التي عاشت المرحلة السوفييتية، والآمال الكبيرة في أن تكون امرأة طبيعية تتعلّم، وتعمل وتتزوّج بمن تحبّ، لكن الرياح جرت عكس آمالها، إذ تهاوت أسطورة الشيوعية وطلّقت من زوجها لتنتهي كبائعة في كشك متنقّل بإدارة (بوريا)، وفيما يبدو أن بوريا نموذج للمافيا الروسية يسيطر على شارع الملاهي، وهو صاحب الكشك، يوجّه ليزا نحو الأماكن التي يكثر فيها البيع، وما تبيعه ليزا في هذا الكشك، عبارة عن أطعمة متنوّعة كالبرازق الشامية وموالح دمّر وقناني السمغون مع سلامي لحم الخيل، إضافة إلى أشياء أخرى تختلف باختلاف المكان الذي يوجد الكشك فيه.

انطلاقاً من كشك ليزا، يبدأ السارد بتهيئة شخصيات الرواية للدخول في الحدث، وأولها ليزا الروسية التي تزوّجت بطالب دكتوراه سوري، وأنجبت منه بنتاً اسمها لينا، ثمّ طلقها بعد العودة إلى دمشق، وهو النموذج المقابل لبوريا في الفساد والإفساد.

وثمّة زوجة السارد المحبّة المنتظرة في البيت، والتي يعزّ عليها تأخّر زوجها المشغول بالكشك وأوامر بوريا، إضافة إلى صديقه عبدو الذي كان يتجر في معدات تنقية المياه مع الصين، وقد نصحه في مستهل اللقاء بأن يؤمن بالصين، بمعنى أن ينسى ذلك الماضي الذي عاشه في موسكو، وعلى حدّ تعبيره: (كان صديقي عبدو قد فهم، قبلي، أن شهادة الأدب الروسي، التي جئت بها من موسكو، لن تلزمني، وكنت ظننت، في بداية عودتي بعد غياب عشر سنوات، أن معرفتي عن كتب بتورغينيف وغونتشاروف ودوستويفسكي وتشيخوف، سوف تساعدني على العيش الكريم في بلادي بصورة من الصور، لكن الأشهر الخمسة الأولى التي قضيتها بحثاً عن عمل، أثبتت لي، بما لا يقبل الشكّ، أن لهؤلاء الكتاب الكبار فائدة عظمى لا تقدّر بثمن، ولكن ربّما في بلاد أخرى وليس في بلده).

نستفيد هنا من مقولة ابن عربي الشهيرة (الزمان



غلاف الرواية

يصور عالمه الغريب منطلقاً من حضور (ليزا) وكشكها في دمشق

تتجلى مهارته الإبداعية في الجمع بين الأمكنة والشخصيات في شبه نقل تلفزيوني مباشر لأكثر من مكان وشخصية


مدينة دمشق

مكان سائل، والمكان زمان مجمد)، لارتباطهما بموضوعة البدل والأبدال، التي تموضعت في الرواية مؤسسة البنية الناهضة على الخيال المستمد بطبيعة الحال من التجربة الصوفية، التي كان السارد قد عاشها في الرقة السورية أيام شبابه، فكشف لقارئه حكايته مع البدل عبر الفلاش باك، ليستعيد جانباً من سيرته الشخصية والذهاب في ملكوت الله،وفي هذا الصدد نعتقد أن فصل الذكر الذي كتبه الروائي من أمتع الفصول، بما أبدعه من وصف لهذه اللحظات الآسرة والصادقة التي عاشها الشاب المراهق محاولاً الانغماس في الكلّي، ومن هنا سنفهم سبب وجود السارد في أكثر من مكان في وقت واحد متجمد: هو البارحة على مدار الرواية، نلتمسه الآن في كشك ليزا، والبارحة مع صديقه عبدو في حلب ومع زوجته في البيت ومع ليزا في زيارة ابنتها ليناڤي مساكن برزة، مع كائن متعدد حاضر دائماً مستفيداً من هذه التقنية في زمان متجمد كنهر في روسيا، فتتجلى مهارته الإبداعية في الجمع ما بين الأمكنة والشخصيات في مكان متخيل واحد، يمكن تشبيهه بالنقل التلفزيوني المباشر لأمكنة مختلفة وجد فيها السارد/ البدل وتعرض على الشاشة في آن.

كالنهر المتدفق تنساب اللغة الروائية بما امتاز به خليل الرز، من تراكم خبراته الكتابية في المجالات المختلفة، فساهمت لغته في منح الرواية روائيتها، إذ ليس ثمة إنشاء بلاغي يستعين به بين حين وآخر، وليس ثمة وصف لا ضرورة له يفصل بين حدث وآخر.. كلام يتكلم أو كلام يكتسب معناه وتألقه باستمرارية التكلم لرصد مشهديات فائضة بالحياة الإنسانية وألوانها ونكهاتها المختلفة.

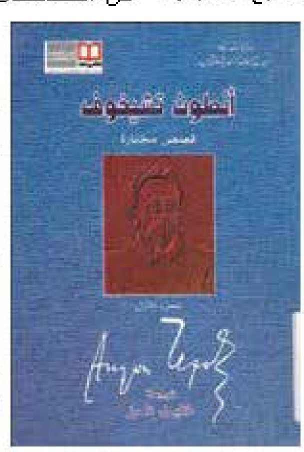
ويأتي في مقدمتها العفوية والتلقائية المعبرة عن أزمنة متشابكة تفعلها استرجاعات ذكية ومتفاعلات نصية، ترتبط بزمانها السياسي أو الإبداعي تعزز الفاعلية الجمالية والفنية والطموح الكبير في تقديم رواية مختلفة، نستطيع تصنيفها

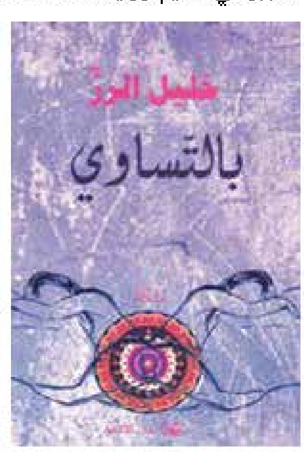

يفغيني شفارتس


أنطون تشيخوف

مباشرة في أدب ما بعد الحداثة، بكلّ ما يجترحه هذا الأدب من مقترحات سردية عالية الأداء في إيحاءاتها وإحالاتها البلاغة بالشاعرية ومقاصدها الدلالية، وبخاصة مشهد الرافعة التي جاءت لوضع عجلات لكشك ليزا في شارع الحي الروسي الضيّق فأعاقت المرور وقطعت الطريق أمام المحتفلين بعيد المرأة أو عيد ما يسمى الثورة السورية التي قامت في التاريخ نفسه، مشهد لا يمكن تلخيصه بأية حال وإنما يحتاج إلى كاميرا سينمائية ومخرج مبدع ليرصد هذه الحشود وضجيجها ما بين الكشافة وطبولهم والباعة المتجولين والبسطات المعتادة..

عالم يتشكل من التجارة البسيطة يندفع فيه أناس مهمشون سحقتهم المتغيرات العاصفة بعد انهيار الاتحاد السوفييتي، هذه اللحظة الحاسمة من انعطافة البشرية عبر الثورة الرقمية ليغدو كلّ هذا المشهد قديماً وغير قابل للحياة، حتى لو استجاب السارد لنصيحة صديقه عبدو بأن يلحق بالصين، ها هو الآن يرى عالمه المنهار يجتمع في الحيّ الروسي وهو يطلّ عليه من أعلى الرافعة وكأنه مصور سينمائي يركّز الكاميرا تارة على الجموع، وتارة أخرى على الشخصيات المنتقاة، مثل فيكتور إيفانيفتش، ليزا، فتيات شارع الملاهي، القادمين من المحافظات، مثقفي اليسار، هواة ومحترفي الفنون والآداب، وأولئك الذين أصبحوا رجال أعمال، والذين غدر بهم الدهر وغيرهم من كبار السنّ والوحيدين والوحيدات، وغيرهم كثير تجمعوا في هذه اللحظات المختنقة في عنق الزجاجة، يسعون ما أمكنهم للخروج قبل الاختناق التام، حتى لو كان ثمن هذا الخروج باهظاً جداً، فالمسألة حياتية بحتة حتى بالنسبة إلى فيكتور وأمثاله من المثقفين الذين كانوا فاعلين إلى حين!





من كتبه المؤلفة والمترجمة

تتجاور في روايته الأمكنة في زمن واحد وتتفاعل فيها الشخصيات

اعتمد العفوية والتلقائية المعبرة عن استرجاعات ذكية ومتفاعلات نصية ترتبط بزمانها الإبداعي



بينالي الشارقة الدولي

في دورته الـ (١٤)

خارج سياق السائد.. داخل الجديد والمغاير



زياد عبدالله

إن كان بينالي الشارقة في دورته الماضية قد توسّع مكانياً ومضى بثيمته (تماوج) إلى عدة مدن حول العالم متخذاً من إمارة الشارقة منطلقاً له، فإنه في دورته الرابعة عشرة التي افتتحها صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة الشهر الفائت تتوزّع على ثلاثة معارض، وبتقييم ثلاثة قيّمين، ولتتدرج الأعمال الفنية المقدّمة في هذا العام تحت عنوان (خارج السياق)، وذلك من خلال مشاركة أكثر من (٨٠) فناناً حول العالم قدّموا أعمالاً تعرض للمرة الأولى وأخرى جرى تكليفهم بها، بما يتناغم مع ثيمة كل معرض من المعارض الثلاثة، وليتزامن البرنامج الافتتاحي للبينالي مع (لقاء مارس) السنوي الذي شكّل إطاراً نظرياً لمناقشة أهم الأفكار التي يطرحها البينالي، عبر العديد من الجلسات الحوارية وعروض الأداء.

شهد البينالي مشاركة أكثر من (٨٠) فناناً من مختلف دول العالم توزعت أعمالهم على ثلاثة معارض


بيت موندريان


كاندينسكي


بول كلي

وفي هذا السياق اعتبرت الشيخة حور بنت سلطان القاسمي رئيسة مؤسسة الشارقة للفنون، أن المفهوم الذي قامت عليه الدورة الرابعة عشرة من البينالي (يقارب السياقات الفكرية التي تهيمن على الحياة الراهنة وتحدد مساراتها المختلفة، ويرصد علاقتها مع التعبيرات الإبداعية المعاصرة، في محاولتها الجمالية والفلسفية للخروج من الأنماط المكرسة)، كما وجدت أن المنصات/المعارض الثلاثة المجتمعة في هذه الدورة من البينالي (تشجع على التفكير في الترابط عبر الزمن والثقافة والجغرافيا مع ظهور آفاق جديدة للفكر والخبرة).

ومع المضي في معاينة الأعمال المعروضة في أكثر من موقع في مدينة وإمارة الشارقة، وصولاً إلى أم القيوين وموقع الطائرة المهجورة هناك، سنجد في معرض (رحلة تتخطى المسار) المقيّم من قبل (زوي بُت) الأدوات التي مكّنت أو أعاقت الحركة الإنسانية، وبالتالي تمسي حركية الرحلة البشرية متأتية من حركة هذه الأدوات، أي سببها وآثارها وردود أفعالها، وإتاحتها المجال للتعرف إلى الحقائق التاريخية الصغيرة، الماثلة في الإحساس الجمعي في الكتب والمحفوظات على الإنترنت، كما يكشف الفنانون عن مجموعة من الأدوات الجسدية والنفسية الناجمة عن الاستغلال، أو الصراع الاجتماعي والديني أو التطرف الأيديولوجي.

يطالعنا في (رحلة تتخطى المسار) عمل خادم علي (أزهار الشر) الذي يستكشف الرموز والشخصيات واللغة التي شكّلت وأعادت تشكيل ثقافة شعبه ، ويقدِّم الفنان كامين ليرتشيبراسيرت عمله (متحف القرن الحادي والثلاثين للروح المعاصرة) المكوّن من كتاب إلكتروني، وفيديو، ومطبوعة رقمية مؤطرة، ورداء مختبر، وعملتين معدنيتين، وفيديو متعدد الأبعاد، ليدعونا إلى المشاركة في خلق مجتمع يكون فيه (حاصل الحب) معترفاً به وله مكانة قيّمة، بما يوحي بأن كل واحد منا ليس مجرد جزء من المجتمع، بل الكل.

وهكذا، يتشارك كل من المضيف والضيوف في ملكية هذا المشروع؛ لأن هذا المتحف هو، في الواقع، جسمنا أو حياتنا الجماعية، ذكاؤنا الروحي، فمنا، من خلال تبادل قصص الحياة اليومية، يتواصل الناس بروح الحنان والمحبة، سواء من خلال التجربة المباشرة أو المعرفة غير المباشرة للأحداث. يسعى متحف القرن الحادي والثلاثين للروح المعاصرة إلى إلهام الملكية الجماعية وتشكيل جسم جماعي،

حور القاسمي: المفهوم الذي قامت عليه الدورة الحالية يقارب السياقات الفكرية التي تهيمن على الحياة الراهنة




من أعمال المعرض

وحياة، وذكاء روحي بوصف ذلك من الفن. من أجل مساعدة (حاصل الحب)، على اتخاذ شكل ملموس من خلال عملية التعلم المشتركة، تم تجميع قصص المشاركين في ورشة العمل، إضافة إلى المواد المصاحبة لها، في كتاب إلكتروني كتذكار.

بالانتقال إلى معرض (صياغات لزمن جديد)، فإن قيّم هذا المعرض عمر خليف يعتبره (استفزازاً)، حيث تقدّم الأعمال المعروضة إعادة تصور للثقافة المادية، من خلال أعمال الفنانين المشاركين وما تثيره من أسئلة على شاكلة: كيف يمكننا إبطاء ومعايشة التجربة؟ كيف نصوغ زمناً جديداً؟ وفي البحث في الإجابات الفنية عن هذه الأسئلة فإن عمل الفنان برونو باتشيكو (نفخة) (باف) المكون من ست لوحات، تشكّل دراسة واسعة النطاق للمنظور والتمثيل والتزامن، مع تصوير نفس الصورة في مجموعات مختلفة من الباستيل الأصفر والبرتقالي والأزرق والأخضر والوردي والبنفسجي. توفّر كل لوحة لقطة مميزة على لوحة مشتركة، والتي، وفقاً للفنان، تستعرض ملامح رجل محاط بمجموعة من البالونات. تبدو الصورة وهماً مصوغاً من كتلة وحجم متغيرين، وتتأرجح اللوحة بين التصوير والتجريد، وموضوع كل لوحة زائل كما هو البالون، القابل للاختفاء جراء نفخة هواء! تعاين السلسلة الفهم كمسعى ضعيف ومتطور ودائم، وتستحضر أسطورة سيزيف الإغريقية، الملك القاسي والمغرور، الذي حكم عليه إلى الأبد بحمل صخرة كبيرة إلى قمة تلة شديدة الانحدار، فإذا وصل القمة تدحرجت مرة أخرى إلى الأسفل.

ويحمل (صياغات لزمن جديد) ثلاثة عشر عملاً من أعمال أنور جلال شيمزا، التي اشتغل عليها بين عامي (١٩٦١ و١٩٦٩)، حيث قام بإعادة اكتشاف المؤثرات المتنوعة أثناء هذه المرحلة الانتقالية ومنظور الشتات الحديث، الذي تمت معاينته من خلال منظور الجماليات الإسلامية والغربية. وتعكس هذه الأعمال التي تم رسمها على نطاق واسع وعميق من محيطه، تأثير أنماط السجاد، والأشكال الخطية، والعمارة المغولية في (لاهور)، والمناظر الطبيعية الريفية في (ستافورد) بإنجلترا. تتطرق الأعمال أيضاً إلى الاهتمام بالحداثة الغربية في الهندسة والتجريد الظاهرين في أعمال الفنانين بول كلي، وبيت موندريان، وفاسيلي كاندينسكي.

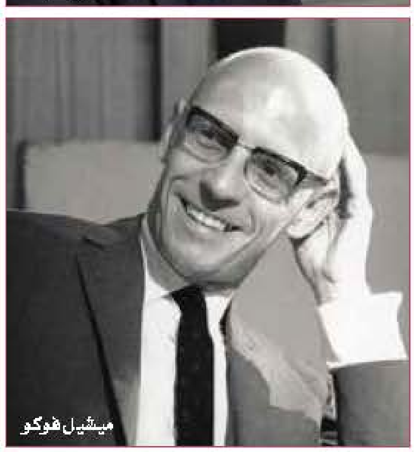
وفي ثالث معارض البينالي (ابحث عني فيما تراه)، تقدم قيمته كلير تانكونس منصة مفتوحة للصور المهاجرة والأشكال الهارية، و(تبحر في المعرض مخلفات الصور والأشكال التي تحاكي مكونات الشارقة كمدينة وإمارة وشبه جزيرة، مع إيجاد نقاط التقاء مع خليجي عمان والمكسيك والمحيط الأطلسي والهندي، في معاينة للاتصال بين الأمريكيتين والإمارات). ففي المبادرة الفنية (نيو أورليانز إيرليفت)– أطلقتها مجموعة من الفنانين للانفتاح على مجتمعات متعددة والتعاون معها ومع فنانيها– يحضر مشروع (عبر الوطن) الذي يتمحور حول الطائرة المهجورة في أم القيوين، وأفكار السفر والهجرة والوجهة والزيارة والوطن والأراضي والحدود. في موقع هذه الطائرة المهجورة، يعاين فنانو (إيرليفت) دول الذهاب والإياب، وتلك الموجودة بينهما، من خلال طرح أسئلة تتعلق بالهوية الوطنية والشخصية، ومعنى الوطن من خلال المقابلات المكثفة وورش العمل المجتمعية مع مواطني دولة الإمارات والمقيمين فيها. يقدّم هذا العمل

زوي بت مقيّمة معرض (رحلة تتخطى المسار): الفنانون رصدوا الأدوات وآثارها الجسدية والنفسية

عمر خليف مقيّم معرض (صياغات لزمن جديد): الأعمال المشاركة تحاول إعادة تصور للثقافة المادية وما تثيره من أسئلة


عمر خليف


كلير تانكونس


ميشيل فوكو


زوي بت



سموه يستمع لأحد الفنانين المشاركين بحضور حور القاسمي

التركيبي رسائل المقيمين في الإمارات العربية المتحدة، وتصورات الوطن في بوابات العبور تحت الأجنحة. في قمرة قيادة الطائرة توجد الصور ومقاطع الفيديو، التي ساهم بها أعضاء المجتمع الإماراتي، في بعض الحالات، تعود هذه التواريخ الشخصية إلى الفترة التي سبقت الاتحاد في عام (١٩٧١)، كما تمّ الإعداد لحفل افتتاح لهذا العمل مع عدد من المتعاونين في الإمارات العربية المتحدة، منهم فريك، وهو مغني الراب الصومالي المولد، وإكس وهو مغنٍ تجريبي وموسيقي فلبيني يقيم في دولة الإمارات، ومونستر كرو مصمم رقصات من أصل جنوب آسيوي؛ وعشرات المشاركين الآخرين من مجتمعات جنوب آسيا، سيستمر برنامج ورش العمل واللقاءات وجلسات المحادثات في الموقع طوال فترة البينالي.

وفي سياق متصل يقدّم محمد بورويسة عمله (بليدة- جوينفيل) الذي يشكّل استكشافاً جسدياً ونفسياً للمجتمع، من خلال مقاربة العمارة والتفكير العقلاني. يستحضر الفنان إلى المناقشة مؤسستين وتاريخهما، من خلال بناء هيكل خشبي ثلاثي الأبعاد، يستند إلى عرض مخطط مستشفى (فرانز فانون) للطب النفسي في مدينة البليدة بالجزائر، وفرضه على الهيكل الحالي لروضة كلباء. تم بناء المستشفى في الثلاثينيات من قبل المهندسين المعماريين الفرنسيين غارنر وبيتيت، وتم تصميم روضة الأطفال من قبل المهندسين المعماريين الحداثيين العربيين، جورج ريس وجعفر طوقان وتم بناؤها بين عامي (١٩٧٣ و١٩٧٥).

يقارب بورويسة المؤسستين (المستشفى النفسي والمدرسة) من خلال مفهوم الفيلسوف ميشيل فوكو لـ (الهيتروتوبيا)، وهو مصطلح يستخدم لوصف المساحات التي تكون متوازية إلى حد ما، ولكنها من بيئات (مختلفة)، وترتبط بمفاهيم اليوتوبيا، إما من خلال نمذجة الفضاء المثالي، أو الاحتواء غير المرغوب فيه، لجعل هذا الطموح مستحيلاً. تستعيد النباتات المتناثرة على امتداد الروضة ذاكرة بوعلام محمد، الذي كان مريضاً في مستشفى (فانون) واعتمد البستنة كشكل من أشكال العلاج. ابتدع (بورويسة) أيضاً ورش عمل لطلاب من كلباء، وقام بدعوتهم إلى رسم صور غرافيتية للنباتات المحلية على جدران روضة الأطفال، وبذلك نقل ما يفكّر به وربط المؤسستين المختلفتين في التأهيل والتعليم.

مقيّمة معرض (ابحث عني فيما تراه) كليرتانكونس: قدمنا منصة مفتوحة للصور المهاجرة والأشكال الهاربة بحيث تحاكي مكونات الشارقة كمدينة



خوسيه ميغيل بويرتا

الخطاط الأكثر شهرة في أوروبا

حسن المسعود.. البناء التصويري للكلمة والفكرة

لا ريب أن حسن المسعود (العراق/ ١٩٤٤) هو الخطاط الرسام العربي الأكثر شهرة في أوروبا، بسبب إقامته في باريس منذ أربعين سنة، ولنشره أسلوبه الفريد من خلال العديد من الكتب والبطاقات وورش العمل والمعارض، والمساهمة كذلك في عروض حيّة خطّية مسرحيّة، وموسيقيّة وعروض أوبرالية. كما هو معلوم، شهد العراق في القرن المنصرم نهضة الخط التقليدي مع محمد هاشم البغدادي في المقدّمة، وكذلك فجر الحروفيّة الحديثة على يد جماعة بغداد وجماليّة (البعد الواحد)، إضافة إلى خطاطين آخرين، نذكر من بينهم محمد سعيد الصكار، الشاعر والمبتكر لأساليب خطية جديدة، وعبدالغني العاني، أما المسعود فبعد تلقي تكوينه التصويري والخطي الأول خلال سنوات شبابه في العراق، والاحتكاك بالطلائع الفنيّة والأدبيّة ببلده، سافر إلى باريس سنة (١٩٦٩)، ودرس الرسم في المدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس، ثم باشر في تطوير خط تشكيلي جذّاب ومحدث، مستخدماً نصوصاً شعريّة مأخوذة من التراث الثقافي العربي والعالمي، من الماضي والحاضر، نصوصاً ذات طابع إنسانيّ عميق. وقد نُشر عمله الخطي (الحريّة) (١٩٨٠) في العديد من المنشورات العربيّة لأصالته وقوته ودلالته: في هذه اللوحة تتكرر كلمة الحريّة، الوحيدة باللوحة والمخطوطة بالقلم الديواني الأسود، وتشاع انطلاقاً من بؤرة مركزيّة صغيرة بمثابة العدسة (زوم) المتصاعدة نحو جميع الاتجاهات مقتربة من المشاهد كصيحة تنادي بحريّة الفنان، وحتى الحرية بالمعنى الصوفي، الذي يتطرّق إليه المسعود بدوره في الكثير من أعماله الفنيّة. وقد تشبع في باريس بالفنّ التشكيلي الغربي، وحتى بفن الخط الياباني، فإثر حضوره سنة (١٩٧٩) لقاءً جمع ما يزيد على المئة خطاطاً يابانيّ بدعوة من الحكومة الفرنسيّة، ركّز المسعود على تحويل مبادئ البساطة والكتل المعمارية، وطاقة ذلك الخط إلى تصاويره العربيّة، وعلى رغم التأثيرات الأجنبيّة التي أدخلها عليها والأشكال التي ابتكرها الفنان، فإنه يحافظ في لوحاته على بعض الأنماط الخطيّة التقليديّة، التي تعلمها في العراق وخلال سفراته اللاحقة إلى إسطنبول والقاهرة ولو بصورة محدثة.

يتميّز أسلوبه المهيمن، الملقب بـ(المسعود)، بترتيب ثنائي الشكل: شكل يحتل معظم الفضاء التوليفي في اللوحة برسم كلمة كبيرة الحجم، مستخدماً فرشاً وأدوات صنعها بنفسه من الورق المقوى أو مواد أخرى: هذه الكلمة المتحرّرة من قواعد الخط غير القابلة للقراءة السهلة، تصعد كصورة نحتيّة أو معمارية ذات شأن، أحياناً باللون الأسود، حال خطوطه الأولى المتمسكة آنئذٍ بالأساليب التقليديّة، ولكن غالباً بألوان قويةٍ، لماعة أحياناً، وبشفافيات متعددة في الوقت الراهن: أما الشكل الثاني، فهو صغير الحجم ولكن دوره أساسي في اللوحة، يتموقع عادة بأسفل الكتلة التصويريّة الخطّية المركزيّة، وهو في معظم الأحايين سطر يخطّه الفنّان بحرف مصغّر مأخوذ من الأقلام التقليدية المجددة من قبل المسعود، ويسجّل به رسالة فلسفيّة شعريّة، كما يستخرج منه الكلمة/ الصورة الرئيسية. (عمارة الحرف) هذه، كما نعتها محمد الجزائري، رابطاً إياها ببعض أعمال

> يتميز أسلوبه المهيمن بترتيب ثنائي الشكل وركز على تحويل مبادئ البساطة والكتل المعمارية

مديحة عمر وجميل حمودي، عراقي الأصل عاش هو الآخر مثل المسعود منفى عاصمة الأنوار، ونشر صوراً خطّية ذات بصمة نحتيّة ومعمارية في عدد من كتب اليونيسكو، وهذا دليل آخر على إمكانيات تشكيلية للخط العربي لا تحصى، وإن سمحت بقراءتها واحتوت على رسالة، شأنها شأن الأغاني الراقية، فإنها موجّهة إلى قلب إنسان العصر وفكره. يحلّ المسعود أيضاً صلابة الخط التقليدية، من دون المسّ بقوة الكلمة الجمالية، خالقاً نصوصاً مرئيّة مذهلة بتلك الكتل المليئة بالإيقاع والحركة، وكأنها أطياف تنبثق من تلك الرسائل الخطيّة القصيرة المكتوبة تحتها. ويجعل الفنان القراءة وتفهّم معاني ألفاظ النص تتفاعل وتتكامل مع صدمة الإدراك؛ أي مع المفاجأة البصريّة الناجمة عمّا لم يشاهد بعد في الرسم.

كانت الظروف القاسية التي عانتها بلاده والتي دفعته إلى المنفى، وراء خطاباته الإنسانية، وإصداره كتباً عدة ككتاب (خطوط الحب)، (باريس/ ٢٠٠٢) الذي تنتمي إليه اللوحات الفنية الحمراء الثلاث، التي خطّ عليها الأبيات الشهيرة لابن عربي (١١٥٦-١٢٤٠) عن الحب المطلق. إذاً، يعود المسعود أيضاً إلى المشرق، مشرق تلك الحكمة الأصلية التي بحث عنها آرتور ريمبو وقبله غوته، وبدون التخلي عن الفكر الغربي، ولا عن الرسائل المؤثرة والتي تمجد قيم الأخوّة في كل زمان ومكان، سواء صدرت عن النخبة، أم كان مصدرها شعبيّاً؛ ففي لوحاته يمكننا قراءة نصوص لشعراء عرب كلاسيكيين ومعاصرين، وللمتصوّفة، أمثال ابن الفريد والحلاج وابن عربي وعمر الخيام والرومي، ولكن أيضاً نصوص تولستوي وفولتير وغوته وشكسبير، إضافة إلى نصوص حكماء من الصين أو من الهند، من فرنسا ومن إسبانيا ومن أي مكان كان، ما يوسّع مرجع اللوحة الخطيّة العربيّة كثيراً في فنه.

ومن بين أعماله التي اختارها لمعرض أقيم في مقرّ مؤسسة (البيت العربي) بمدريد قبل بضعة أعوام، وجدت أبيات ونصوص قصيرة لابن زيدون والمتنبي وابن عربي ونظامي وكبير، إلى جانب أبيات ونصوص لكيبيدو (إسبانيا/ القرن ١٦-١٧ م) وجاك بريفير (فرنسا/ القرن ١٠م) وقول من الأقوال الشعبيّة. يزود المسعود الرائي- القارئ غير العربي بترجمة خطوطه، كما أنه يعطي الألواح كعنوان نص اللوحة عينه، الذي نجده في هذه الأعمال مرسوماً في الأسفل بقلم قيرواني مجدد؛ وعلى سبيل المثال، لا الحصر: فهمت معنى الهوى من وحي طرفك لي. (ابن زيدون)، باللون الأحمر في الجانب السفلي، وكتلة صورة كلمة (الهوى) التي قد انتُزعت من البيت الشعري وترتفع إلى الأعلى؛ في لوحة «(في الخارج الهدوء، في الداخل الجمر)، (ياتياجيت راي، الهند/ القرن ٢٠)، تشكل العبارة القاعدة التي يُبنى عليها أنموذج هندسي معماري لكلمة (الجمر) بتدرجات زرقاء وشفافيات وتطابق الرسم والأسطح، ولمسة صفراء وأخرى حمراء مشتعلتين تطل من الخلف/الداخل بحيث يتوافق هكذا كل من الصورة والمضمون؛ وبأحمر شديد الحمرة يرسم (السعادة)، وهي الكلمة الرئيسيّة في لوحته (لو تنساك السعادة موَقّتاً، لا تنسها أبداً) (جاك بريفير) رافعاً مجدّداً أطراف الألف واللام العظيمة على الجملة، التي رسمها أيضاً باللون الأحمر، وتنتهي عند جبل صغير بشكل مثلث مرسوم على غرار المنمنمات الفارسيّة والعربيّة الشرقيّة؛ ومن جديد وبالأحمر الشديد الحمرة يرسم كلمة (إنسان) في لوحته (أحسن من در ومرجان، آثار إنسان بإنسان)، (والبة ابن الحباب، الكوفة/ القرن ٨ م)، حيث تتحوّل الحروف العموديّة، وتتخذ أشكالاً أسطوانيّة وتتعالى (النون) الخاتمة فوق (الألف) الأخير مع نقطها في الوسط؛ وباستعراض أقل للألوان تأتينا لوحة (الكرم هو العطاء فوق ما نستطيع)، لجبران خليل جبران، ترتفع فيها كلمة (الكرم)، التي تقوم عليها فكرة الرسالة الجوهريّة، تسمو وكأنها تمثال خطيّ بموازنة الخطوط المستقيمة والمقوّسة والثقل، الذي توحي به الكتل التي تشكل الكلمة. ونموذج من نماذج مرحلة المسعود الأخيرة، ومن شوقه الإنساني العام، تصويره الرائع المستلهم من بيت من أشعار أبي العرب الصقلي (القرن ١١ م)، يصور كلمة (فكلّها) التي تتوسط النص، وكأنها كتل من الجليد أو من الزجاج ملوّنة بالأخضر المتدرّج نحو الأصفر، تتقاطع كتلتان من كتل الكلمة في زاوية قائمة في الجانب السفلي، وكتلتان أخريان بصفة عرضية بأعلى اليسار، ولا يُثبت لنا أنها كلمة سوى دائرة بداية حرف (الفاء) الموجودة في وسطها؛ وبأسفلها نقرأ بقلم كوفي قيرواني، وبحبر أسود بيت هذا الشاعر الصقليّ، الذي مرّ ببلاط المعتمد بن عباد في إشبيلية: إذا كان أصلي من تراب فكلها بلادي وكل العالمين أقاربي.

شهد العراق نهضة الخط التقليدي وفجراً جديداً للحروفية الحديثة

نصوصه توحي بالطابع الإنساني العميق في خط تشكيلي جذاب

تشبع في باريس بالفن التشكيلي الغربي وحتى الياباني من كل الاتجاهات

أشواكه حارسة للبيوت والحقول

محمد حواجري: وظّف الصبّار كفعل مقاوم



يسهم الفنان محمد حواجري (١٩٧٦) في تعميق خطابه المقاوم للاحتلال الإسرائيلي عبر فعله الفني الذي يتراوح ما بين اللوحة التقليدية و(الإنستليشن) و(الفوتوغراف) الفني، فقد برزت قسوة الاحتلال عبر شوكيات حواجري، التي انتظمت بالمسامير وألواح الصبار، فكان للصبّار مكانة أساسية في حياة القرية الفلسطينية، وقد استخدمه الفلسطينيون كسياج للأراضي والبيوت وتحديد الأراضي بين الجيران، فكانت أشواكه بمثابة حارسة للبيوت والحقول من اللصوص والحيوانات.



محمد العامري

وقد اقترن الصبّار بصبر الفلسطيني الأسطوري على ما تعرض له من قسوات مركبة من قبل المحتل، فالصبّار هو جزء أساسي من تاريخ فلسطين وارتباطاته الجمعية في تاريخ الأرض الفلسطينية، فقد جاء في أعمال حواجري كمادة حيّة تتحول إلى إطار لصرخات الأطفال وصور المقاومة المتنوعة كفعل عاطفي، يحمل في ثناياه سخونة الذاكرة وتمظهراتها في المعنى والدلالة.

تقدم أعمال حواجري وخزات حادة لمشاهدها عبر ألواح الصّبار، فهي بذلك تعتبر مغذيات للتفكير والسؤال الذي يحيلنا مباشرة إلى لغز هذه النبتة كأيقونة تسري في جسد الثقافة الفلسطينية، من خلال أعمال تركيبية ترافقها صور فوتوغرافية، تصور معنى فقدان البيت والأحاسيس والمعاناة التي تخلفها هذه التجربة المأساوية، فهو لم يتخلَّ عن جنيولوجية جذوره في العاطفة البعيدة التي تطرحها اللوحة من دلالات وعناصر ومفردات اللوحة وأعمال التركيب والصورة الفوتوغرافية التي تمتزج مع الفعل التركيبي، والتي تقدم بشكل صريح موقف الفنان من طبيعة الحياة وظروفها المغايرة، وقدم الفنان الغزّي محمد حواجري المولود في غزة – فلسطين (١٩٧٦) مجموعة من التجارب الحية موضوعها شجرة الصبّار مستخدماً ألواح الصبار كوسيط تعبيري يناسب طبيعة انعكاسات الفكرة المراد إيصالها، ما الذي جعل من هذا الشاب أن يذهب إلى نبتة صعبة، نبتة مليئة بالأشواك الحادة ليصنع منها حذاء لا يمكن أن ينتعله أحد، لقد جاء هذا الحذاء كعلامة دالة على حجم الألم الحقيقي في أبسط الأشياء، التي من الممكن أن يستخدمها الفلسطيني، وأذكر هنا عملاً لمنى حاطوم، يتناغم مع ذات الفكرة وهي وضع دبابيس في لوح الصابون، هي استحالات مؤلمة لأحلام الفلسطيني، الذي عبّر عنها حواجري في مجموعة الصبّار، فبدت في هذا الحذاء قسوة الاحتلال الذي يعاقب وجود الفلسطينيين ليصل حتى إلى حذائه ويؤرقه في استحالة انتعاله، هي رسالة إنسانية أراد أن يوصلها حواجري عبر قيم فنية محسوسة، قيمة المادة ومديات مكوثها في الذاكرة الفلسطينية، وصولاً إلى دلالاتها الاجتماعية في حياة الفلسطيني، فهي السياج ضد الغرباء من الناس والحيوانات، حارسة البيت والحقل، حاجز طبيعي ضد الأعداء، فهل

كان حذاؤه الصبّاري حاجزاً لانتعاله؟

وهناك تحولات شكلية ودلالية لألواح الصبار لدى حواجري، حيث يقدم لوح الصبار بمقاربات بين ثمرة الصبار والقنبلة التي تقاوم العدو، فقد جمع بين فعلين مقاومين، نبتة الصبار المقاومة للعطش وحارسة البيت، والقنبلة المصنعة والتي تؤدي ذات الوظيفة في حماية الفلسطينيين من المعتدي، أداتان مختلفتان في طبيعتهما، الأولى (الصبار) طبيعية، والثانية (القنبلة) معدنية ومصنعة.

والمقاربة الشكلية بين مادتين مختلفتين تقودنا إلى قدرة الفنان على إيجاد مشتركات شكلية بين القنبلة وثمرة الصبار وبين وظيفة كل منهما، وهذا ما جعل من العمل مساحة واسعة للتأويل والقراءة في طبيعة أدوات المقاومة، من تاريخها البدائي (نبتة طبيعية) إلى تاريخها الجديد (قنبلة)، ويصل حواجري في اختباراته لهذه النبتة فنياً في إيجاد نوافذ فاعلة لطبيعة الصبّار في العمل الفني المقاوم؛ فطفل غزة يطل من نافذة صبّارية، ومفهوم النافذة يقودنا إلى استنشاق الهواء والاستمتاع في مشهد ما أو انتظار ما، وصولاً إلى المراقبة، لكن حواجري أقام علاقة مختلفة في نافذته الصبّارية عبر فتح مربع في لوح الصبار، ليجعل منه نافذة شوكية لطفل ينظر إلى العالم الخارجي من نافذة الألم والارتقاب المُر.

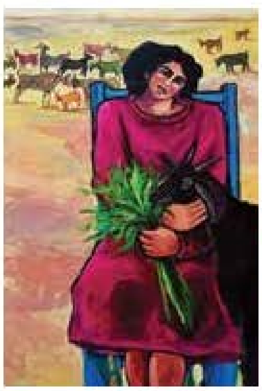
توجد أيضاً مقاربة بين الانتظار الطويل للفلسطيني وبين قدرة الصبار على الظمأ، فنحن أمام ظمأين، ظمأ التحرر من ربقة الاحتلال وظمأ الصبّار للماء، وهذا النعْت المشترك هو تماهٍ واضح بين الأرض والإنسان الفلسطيني، فقد حمل صفات النبتة في قدرتها على المقاومة والوجود، فهي مرارة لها لذتُها في طبيعة الوجود الفلسطيني، الذي سطّر أنموذجاً معاصراً استثنائياً في المقاومة ، فيجد حواجري مرارته في مرموز الحب ، فهو أيضاً شوكي، لأنه لا ينبت في بيئة مطمئنة، فاقتطع من الصبار قلباً بشقين متصلين، ليقدم طبيعة القسوة العالية للكيان الصهيوني في حرمان الفلسطيني من ممارسة عواطفه الغريزية، فالقلب الشوكي الذي ينبض بالعواطف والمشاعر، أصبح قلباً شوكياً أقرب إلى النبتة المحرمة، (تفاحة آدم)، كما لو أن الفلسطيني ممنوع عليه أن يقترب من هذه الغريزة، التي أصبحت شوكية في وجود احتلال قاس، يمارس أنموذجاً من العقاب المعاصر على شعب بأكمله.

وفي مناخات أخرى لتجربته، نراه يذهب إلى العنصر الحيواني، ويعيد صياغته عبر ألوان مغايرة للواقع، حيث ركز على بعض الحيوانات الرومانسية كالغزالة مثلاً وحيوانات أخرى لها علاقة بطبيعة وجودها في حياة البيت الفلسطيني، والتي تسهم في مواصلته للحياة من خلال حليبها ولحمها وجلودها، فهي حيوانات تساهم في فعل الصمود والبقاء على قيد الحياة، فقد أظهر تجاوراً وتمازجاً بين الإنسان والحيوان كجزء من سياق العائلة، ونحو مشهد الفتاة التي تحمل باقة من الورد وتحتضن الماعز كما لو أنها الأم، ومشهد آخر لشاب يحمل على ظهره نمراً برياً، كدلالة على القوة وعدم الخنوع لفعل الاحتلال، تعتبر تجربة الرسم لدى حواجري، تجربة لافتة في تناوله لموضوعة اعتيادية، لكنها في أعماله تتحرك عبر فعل لوني غرائبي، يقترب من أحلام الطفولة وتجلياتها الخيالية، يبقى حواجري إلى جانب زملائه واحداً من الذين يقدمون مشروعهم الفني المقاوم في أنحاء العالم كممارسة عملية لكشف مثالب الاحتلال.

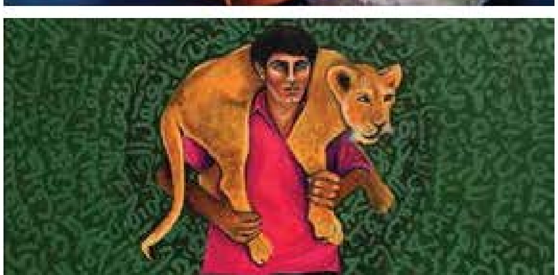
اقترن نبات الصبار بجلد الإنسان الفلسطيني المقاوم

أصبحت نبتة الصبار أيقونة تسري في مفهوم الثقافة الفلسطينية

لوحاته تقدم موقفه الصريح من طبيعة الحياة وظروفها المغايرة













من أعماله

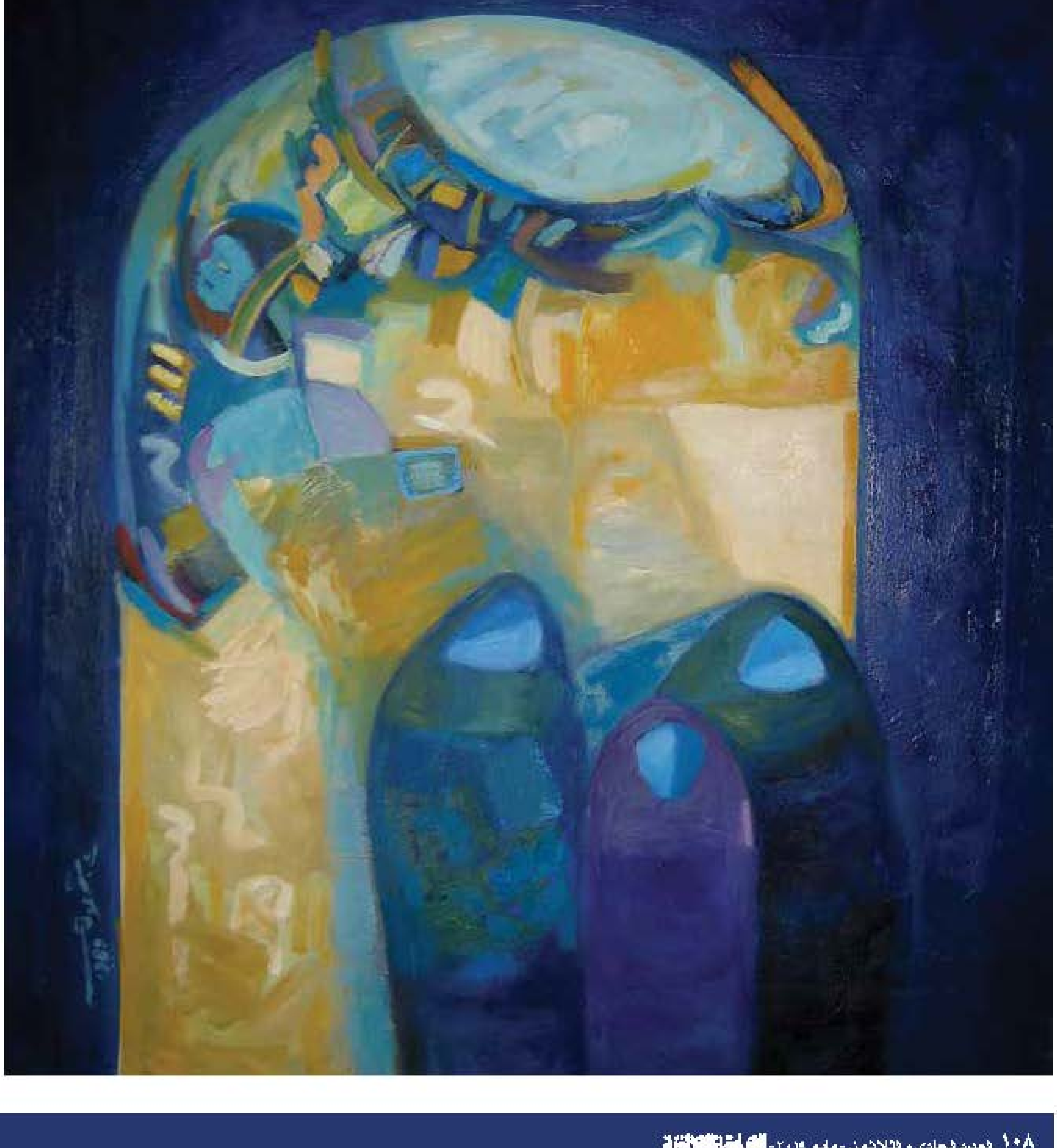
لكتاباته النقدية حضورُها في المشهد التشكيلي

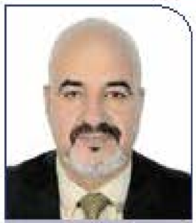
عبدالرؤوف شمعون

دمج التجريدية بالواقعية مع ضحكة طفل

(الفن يمسح عن الروح غبار الحياة اليومية)

بابلو بيكاسو




جمال عقل

هو فنان تشكيلي وكاتب وباحث وناقد، تجربته كبيرة من خلال بحثه المتواصل بين أروقة الفن التشكيلي، من حيث الأسلوب والتأريخ للفن عبر أعماله الفنية وقراءاته النقدية لكثير من الأعمال، واستطاع إيجاد بصمة له في مسيرة الفن والنقد التشكيلي، على حد سواء. العمل الفني لدى الفنان عبد الرؤوف شمعون يتميز بالانتقائية لغرض التعبير، فيعمل جاهداً على انتقاء عناصر من الواقع، عبر دراسات متأنية تستند إلى خبرته الطويلة في التعامل مع اللوحة، ليعمل على إعادة ترتيبها بطريقة تصل فيها الرسالة للمتلقي بكل يسر، فيستند بأعماله إلى الشعور الذي ترسخه فرشاته وألوانه، كذلك تجد في أعماله متعة حقيقية مستمدة من توافر العناصر الأساسية للعمل الفني، عبر جماليات يعتصرها من إحساسه وخبرته.

استطاع ترك بصمة خاصة به في مسيرة الفن والنقد التشكيلي

يعتمد الفنان شمعون، في الأساس، على القيام برسم الأشكال أو النماذج الواقعية بصورتها المجردة، والتي تبتعد عن مشابهة الشخصيات أو المرئيات بأنواعها المختلفة، حيث ينتقل من الأشكال الطبيعية أو الواقعية إلى اختزال الأفكار، والعمل على تشكيلها من خلال اللون والخط وتكسير صورتها الواقعية، من دون توضيح للخطوط والاعتماد بشكل مطلق على الكتلة، فقد تميز شمعون بقدرته على النتاج الفني برسم الأشكال التي يتخيلها، سواء كانت واقعية أو من خياله، بحيث يذهب إلى تبسيط الأشكال الواقعية دون المساس بحضورها ولو كانت بصفة ملامح بسيطة، حيث إن كلمة تجريد هي تعني في الأساس القيام بالتخلص من كل أثر للواقع أو للحقيقة، مع الاحتفاظ بالمدلول بالنسبة لعناصر اللوحة لتدل على الكثير من المعاني والكثير من الأشياء.

يذهب إلى تبسيط الأشكال الواقعية من دون المساس بحضورها

ولد الفنان عبدالرؤوف شمعون عام (١٩٤٥)، وهو ناقد وتشكيلي له حضوره المهم في الساحة التشكيلية الأردنية والعربية، يمتلك الرؤية الفنية المؤثرة، ومشاركاته متعددة في العديد من المعارض الجماعية والفردية، له نشاط وحضور مميزان، من خلال عضويته في رابطة الكتاب الأردنيين ورابطة التشكيليين الأردنيين، وقد حاز جائزة الدولة في الفنون سنة (١٩٩٠)، والجائزة التقديرية لبينالي الشارقة سنة (١٩٩٣)، يمتلك حاسة متميزة في قراءاته النقدية من خلال اهتمامه بالأعمال الكلاسيكية والتجريدية الحداثية، ومن خلال إحساسه المفرط تجاه ما يشاهده من أعمال، وعبر إيمانه بحضور الفن وأهميته كوسيلة للتعبير الإنساني الذي يمتاز بالالتزام الفعلي بالقضايا الإنسانية.

وكان لمساهمة الفنان شمعون دوره المهم في إثراء الدراسات النقدية للحركة الفنية الأردنية والعربية، عبر قراءاته العميقة والمتأنية في تعبير صارخ عن المفاهيم الفنية الدقيقة، واستناداً إلى قيمة العمل الفني من حيث المفهوم والقيمة الجمالية، لذلك كان لكتاباته النقدية أهمية من خلال حضورها في مسيرة النقد الفني العربي، وعبر دراسته للعمل الفني بعمق ووضوح، من دون محاباة أو مجاملة على حساب الذوق العام وقواعد العمل الفني الحقيقية، التي يجب توافرها في كل عمل.

وصفه الفنان الراحل محمود طه بقوله: (يمتلك أدوات مهمة كثيرة ومتنوعة، منها الجانب الثقافي الرفيع في اللغة، وفي الأدب، وفي النقد، الذي مكنّه من دخول ساحة التشكيل بقوة، كما استطاع أنْ يطرح أعمالاً جادة، بقيت تتطور وتأخذ بشكل تدريجي الأسلوب التجريدي والحداثي في الفن التشكيلي)، أما الفنان الراحل رباح الصغير – فنان الكاريكاتير –فقال عنه: (لعل شمعون أول من أدرك بحسه طبيعة العلاقة المعقدة بين ذات الفنان وموضوعه وعرف من دون شك الخاصية الفردية في تطويع الأداء) من خلال أسلوبه التجريدي ومن ثم إلى التعبيري التجريدي، قدم أعمالاً عبر سنين طويلة من خلال معارضه التي تمتاز بحسها الفني العالي من حيث اللون والبناء، وعبر بحثه المتواصل والتجريب والبحث عن التقنية، استناداً إلى فكر عميق يعبر عنه على مسطح اللوحة، حيث تجده في كل معرض له يطرح تجربة جديدة بمؤثرات لونية مختلفة عن المعارض


عبد الرؤوف شمعون

السابقة، في إشارة إلى بحثه المتواصل واجتهاده بالوصول إلى التفرد بكل ما يطرح من أعمال فنية.

وقال الفنان شمعون في إحدى شهاداته: (صورتك تحت عينيك، حينما تنظر، تشاهد الآخرين، وعمقاً داكناً غير السواد، حيث حساسيتك المعلقة بزمن يمضي مجافياً للتوقعات، فهل هذا يعني أنك تعطي أفضلية للحلم؟! ذلك يمكن أن يحدث، ولكن كيف باستطاعتك أن تملأ بالغموض الموحي عصر المكائد، واشتباك المعايير القيمية حين تلامس أداة الرسم؟ ومتى؟ في الصحو المريك وأين؟ في بقعك المكشوفة للنهايات، أم في فضائك المفرط نفسه الذي شهد مصادرة الأسطورة أولاً، ثم الهتك الأخير للرومانسية تالياً).

استندت أعماله إلى تجربته الفنية في البحث عن تلك العلاقة المعقدة بين الشكل البصري للعمل الفني، والمعنى الذي يحاول ترسيخه عبر رؤيته الثاقبة في كل ما يطرح، من أجل إيصال رسائله من خلال حضور الدلالات، التي يحاول إيصالها إلى كل من يشاهد عمله الفني. وكونه ناقداً فهو يدرك تماماً ماهي الوسيلة الصحيحة لاصطحاب المتلقي لعمله الفني عبر أسس فنية صحيحة يدركها تماماً عبر تجربته الطويلة، إذاً فنحن أمام كتلة فنية هائلة تختزن تجربة طويلة في التعامل مع اللون والخط والتشكيل، وإدراك أهمية وضع دلالات ورموز يستطيع المتلقي من خلالها أن يتلقى الرسالة بكل يُسر.

وقد أشار أكثر من مرة حول تجاربه الفنية بقوله، إنه جرب خامات عديدة، ويعتقد أنَّ كل فنان معنيّ بتطوير ذاته لذلك لا بدَّ من التجريب، من خلال العديد من التقنيات، ثم يختار منها ما يخدم عمله، والفنان شمعون لا يعتمد على خامة محددة في أعماله، بل ينصب اهتمامه على أن تكون الخامة تخدم العمل، لقد تكونت لديه فلسفة فنية لم تكن إلاّ نتيجة مكونات ثقافية واجتهادات فكرية بعضها انزاح مع الماضي، وبعضها تطور إلى ما يشبه الرؤية الجمالية لعناصر عمله الفني، والمستندة أساساً إلى هندسته في تجريد الأشكال وإيصالها للرمزية المحسوبة، ومثل هذه الرؤية





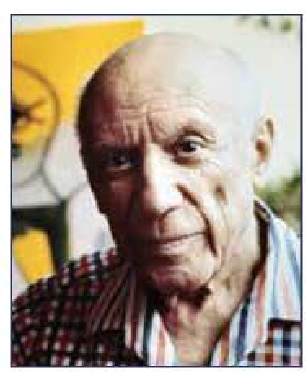

من أعماله

مازالت مؤثرة في مجمل أعماله، حيث انشغل طويلاً في عملية تأمل ما يحيط به من مرئيات، والعمل على تحويلها إلى صيغة فنية تعمل على تلخيص تلك الأشكال الواقعية أو التي يتم استحضارها من ماضيه.

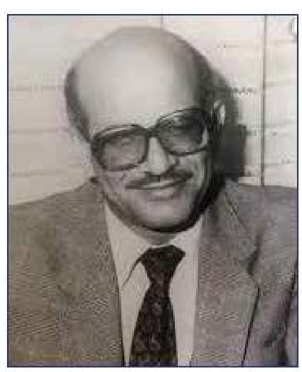
اجتهد واستحضر عبر مسيرته الذاكرة الوطنية بكل أبعادها الروحية المتنوعة، لتكون مواضيع لأعماله وتجربته، التي تمتد لأكثر من أربعين عاماً، فكل ما تقدم يُعد جزءاً بسيطاً لما يمكن أن يُقال عن هذا الفنان المبدع والملتزم بالقيم الفنية الأصيلة، والذي فرض حضوره الفني على الساحتين الأردنية والعربية، سواء عبر لوحاته أو عبر قراءاته النقدية التي أثرت المشهد التشكيلي العربي بشكل عام.

دوره بيّنٌ في إثراء الدراسات النقدية للحركة الفنية الأردنية

في كل معرضٍ له يطرح تجربة جديدة بمؤثرات لونية مختلفة عمّا سبق



بيكاسو



رباح الصفير



محمود طه



نجوى المغربي

وريثة الدادائية في التشكيل الموازي

لا تعتني السريالية بالفن قدر دأبها على تخليصه من شوائبه، فعندما تبدأ الرسم من الداخل، تعدو سيقانها الثلاث إلى فصوص الحلم فتطلق الأنهار في الصحاري وتكتب إعلاناً كبيراً متفرداً بقبول كل أشكال الدعابات الساخرة، كما تخصم نصف العبارة حتى لا تتشبث بالأرض، فـ(دالي) الذي نسف الداخل إلى الخارج لم يكن مغامراً، قدر ما أزاح الحشرات عن ليله، وكذلك لم يمانع (بيكاسو) في التوشح الطفولي مستبطناً الجمال الفوضوي، أما (كوش)؛ فقد أزاح الطبيعة المعتادة، فسكب الشمس من رحم بيضة، وأطلق الرؤية بلا أعين، مستوحياً عالمه من كل ما علق في الذاكرة من العوالم الموازية، مباغتنا بها في لوحة أطاحت بالمعهود والمتراكمات البشرية، ففي رحلة الصعود والهبوط، هناك غرابة ولا منتهى من الخط واللون، وعالم يلوح بومضات وتجليات، جعلت (أرنست) يلملم أدوات بذاته ليدخلها في خزعبلات لوحة مضاءة ترقد في مأساة المدن الحديثة

إلا أن انتشار جماعات السريالية الذي جاء كالنار في الهشيم بعد حرب طاحنة، لم يقف عند ذاكرة (دالي)، بل أفقد الوقت منطقه وسلم الزوارق إلى الأشجار بديلاً عن أوراقها، فجاء (جورجيو) ليصدم الكائنات المرسومة بالزحام الشديد في مسطحات قماشته، مودعاً الأحادية إلى أيام خريفية بامتياز، استوعبت الشمولية والتشخيصية فكانت (ميثولوجيا) الأعلى في الخيال، ولا ينكر الخيال السريالي عبء تحميله بالمعاني الفلسفية والأدوات الرمزية، التي تتحمل سحائبها كل رمادي له وراء الأمر المحفز للراسم ومخيلته، فإذا كان (كوش) قد انتظر انقضاء فترة سطوع الشمس، ليعمل خياله بشكل منهجي بعيداً عن كل أشياء الانطباع التجاري الترويجي للوحة، التي جاءت أكثر لوناً ودقة فكانت ربيعاً، برغم خريف كل ما عرض في فترته في المعارض، وإن أسقط النقاد عن عمد فترات الرغبة الفنية لديه في التجويد ودمج الواقعية بالسريالية، وهو الفرق الأدهش بين أجواء (هاوي) و(موسكو) وما ترتب عليه من إيماءات النخيل بفعل الرياح

> **لا أحد ينكر عبء تحمل الخيال السريالي للمعاني الفلسفية والأدوات الرمزية**

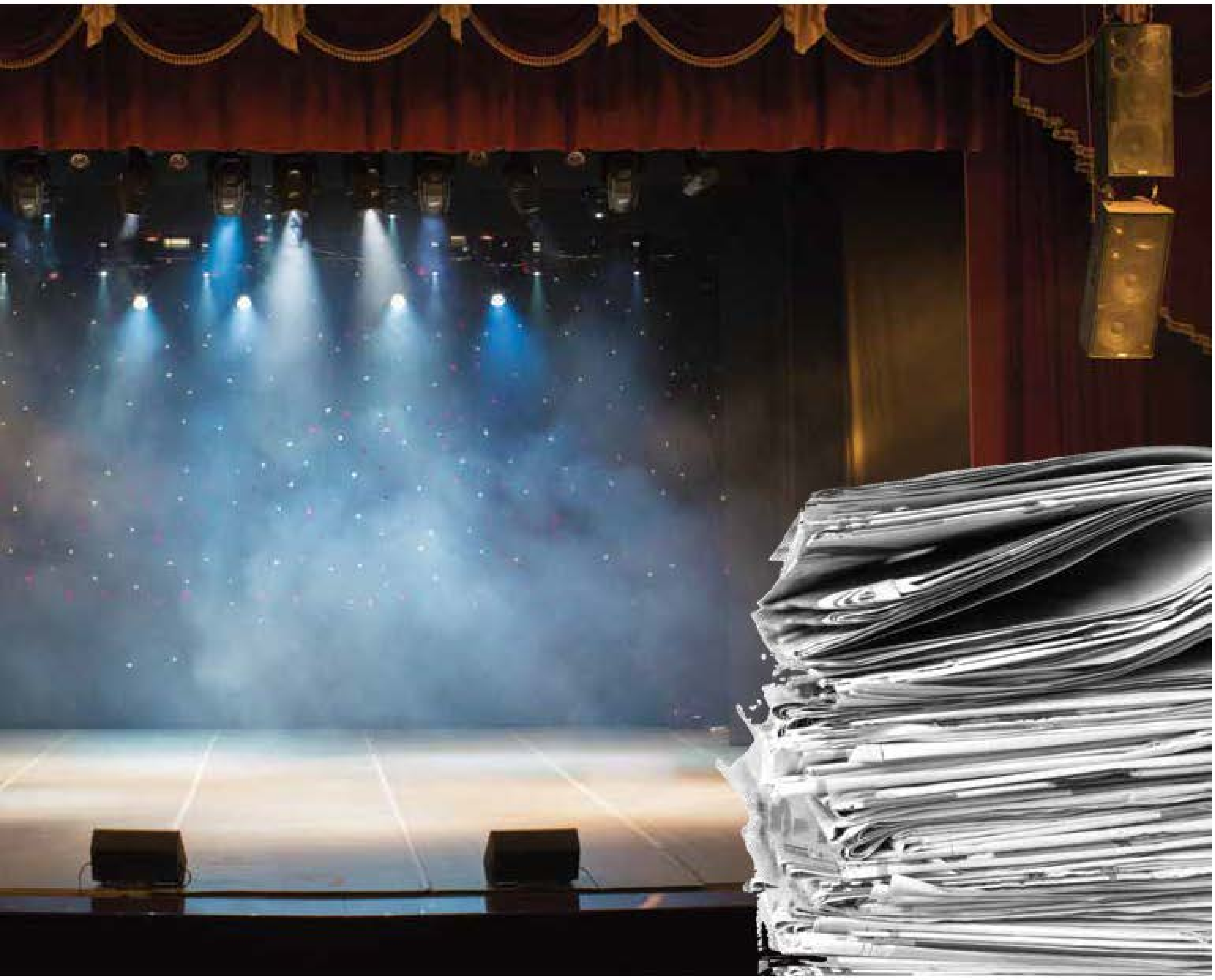
حتى يرى الرائي بعينه ما قصد، وأكد في ما وراء الرمز وتحميل الصدق الفني والإخلاص المنهجي والجودة واحترام عين المتلقي

وهنا لا بد من الاعتراف بأن عناقاً حاراً يحدث بين الراسم والرائي، عبر المدرسة العابرة إلى العمل، وهذا ما يعطي علامة التميز الفريدة الصادقة، فإذا ما كان اللون داكناً والأشياء البعيدة قريبة على اللوحة وكل الحواف متماسكة ولا تسقط قلاعها، صار المسطح المرسوم أكثر حياة من الأحياء أنفسهم على مر العصور. وقد كان الرسام صائد الجواهر، وكان فاهموه متقليها، فـ(دوشامب) حين خرج عن خطاب الخيال، كان مأواه التميز، وإن جاء صادماً فقد عضد جانبي الرسم السريالي والنحت الواقعي المجتمعي، وتفرد في نفسه كفعل (ماجريت) في موازاة الارتجال مع السريالية، بعيداً عن نظرية التحكم والتلقين السابقتين

وهو ما سمح بشيء من اللاوعي في الرسم وإيجاد مكان يأوي إليه العقل الباطن والنفس غير المرئية. إن المقاربات بين لغات التعبير هي محقق لـ(أبستمولوجيا) متوازنة بين عناصر اللغة الفنية واللغات الكثيرة المعنية بها، إلا أن بعض سرياليي الحركة جنحوا بها إلى أبواب مغالاة التخيل، فانقطعوا عن الرؤية المباشرة واكتفوا بتسجيل خيالات لاوعيهم، إعمالاً وتقديساً لمشاهد النفس من قلق وإنكار الوقت بتثبيت الظواهر الزمنية، وإظهار الغياب في حضور اللوحة والشك في كل ما هو خارج، ما جعل اللوحة أشبه بهرم في خضوعها لتكهنات وزوايا فكرية وعقائدية وما ورائية، ونظريات مختلفة أثارت المتلقي، وحرضت أفكار النقاد ما بين صمت مطبق أو كآبة مطلقة في ربات الفن القلقات ومجموعات (ماينولي)، و(دي شيريكو) شديد الاحتفاء بصناعة الأحلام واستثمارها مهما كانت طفولية، لردم هوة سحيقة من الإحباط المصاب بها المتلقي بعد النمط الكلاسيكي واليأس من جماعة المجددين، فحرص مع (كوربيه) و(كارا) على سير خط الجمال الفلسفي في رحلة شديدة التعقيد في اللوحة، وبذات الوقت ثرية المعرفة والفن والثقافة والمجاز والرمز التأملي، فجاءت عملاً بطولياً محترفاً لملم أطراف الفن الحداثي. وسط ميراث كبير من الإيماءات الدادائية وأجواء اللوحة السريالية خاصة، والكيان السريالي عامة، فكلاهما خارق للواقع كثر أو قل، فـ(ميرو) مع دالي فتشا عن نفسيهما في أغلب الوجوه

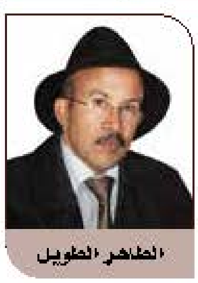
والأشياء المتعانقة مع التكعيب والصلب والقارب والنجاة، برغم شدة ظلام السماء الظاهر للمتلقي، بينما رائعة (رينيه) المنافسة على السقوط والسطوع في مواجهة وتقهقر، تعد تأريخاً وبياناً ومعضلة في الخط والخامة وما تؤديه من رسالة للفن والرائي في دمج التاريخ والمدارس كافة، حسب اختصارات الأبعاد في اللوحة السريالية ميزة فاخرة للقماشة، وذكاء لاقط للراسم لإضمار الرؤى المباشرة وما يلمح به، خاصة إذا ما كان دون قسوة الرسم بالآلة، وصنعته اليد بلا استقامة تامة كما فعل أرنست بمرسومة الغطس في الماء، وللتداخل الميتافيزيقا في أعمال الرسامين تأثيراً أعلى في لوحات السرياليين، حيث احتوتها المرسومة بشكل يناسب نقاوها ومثاليتها، وكانت حاضرة في المشاهد المقوسة وغير الاعتيادية كمعلقات الجدران والأشياء العبثية متعددة التأويلات عند المشاهد، فالكرة الخضراء واليد الطويلة وتمثال العهود الإغريقية وجمادات حواف اللوحة، تعقد اتفاقاً بينها للتصالح بين العصور، تحويه الأرض بلون اللبن والأخضر، ويقوي أواصره إشراق وبهاء عند المصور الأذكى (شيريكو)، ماذا تخفي تفاحة (ماجريت) وماذا تخفي غرف استماعه، وإلى أين يأخذنا مجهول النساء والرجال، وإجبار المتلقي على حائط الصد أو الجدار، الذي يقف عنده تدحرج الأحلام، أو الحركة الحرة للإنسانية والفنية والسريالية على الوجه الأخص.

وتعد لعبة السخرية من الوقت والتفكيك والتداخل ورغبة التهاوي كلها إشكالات اللوحة السريالية المتفقة فيما بينها على احتواء أجزاء مما سبقتها ومما تلتها، تعد انسجاماً مفتوحاً على استيعاب النفس كمدينة فاضلة، تجسدها رؤية الليل في النهار والنهار في وضح الليل، كما في تفرد شديد الاستحالة، إلا عند (دالي) في يوتوبيا الكاسرة لكل حواجز الحداثة المشبوهة وما أظلمته السيكولوجيات، التي لاتزال ترى أن هناك أعلى وأسفل



أسهم بعضها في انتشاره

المسرح.. والصحافة الورقية



الطاهر الطويل

ما درجة حضور النصوص المسرحية في الصحف المطبوعة على مستوى النشر والتعريف بها؟ وهل صحيح أن ثمة ندرة في حركة التأليف المسرحي العربي؟ وإلى أي حد أثّر تراجع قراءة الصحف الورقية في تلقي الأعمال المسرحية المنشورة؟ وهل توجد بدائل لتقريب النصوص من قرائها عموماً، ومن المشتغلين في المسرح خصوصاً؟ وقبل هذا وذاك، أيّة غاية تُرجى من عملية نشر النصوص المسرحية في الصحف المطبوعة؟

> صدرت مجموعة من الكتب في بعض العواصم العربية أسهمت في رواج النصوص المسرحية ونقدها



قبل محاولة تلمس تجليات النص المسرحي في الصحف الورقية، يجدر بنا التوقف عند سيرورة نشر النصوص المسرحية العربية، مستعينين بالخلاصات المهمة التي توصل إليها الدكتور سيد علي إسماعيل، في بحثه حول الإصدارات المسرحية العربية والمترجمة الذي قدمه خلال عام (٢٠١١) في الندوة الدولية الثالثة ضمن مشروع الهيئة العربية للمسرح الموسوم بـ(الاستراتيجية العربية للتنمية المسرحية). يوضح الخبير المسرحي المذكور، أن أول كتاب عن المسرح باللغة العربية في الوطن العربي صدر في لبنان عام (١٨٦٩)، وهو كتاب (أرزة لبنان) الذي يشتمل على نصوص مارون النقاش المسرحية المترجمة أو المعربة، إضافة إلى أشعاره وخطبه ومقدماته النقدية التي جمعها شقيقه نقولا النقاش.

أما في مصر؛ فإن أول نص مسرحي مطبوع باللغة العربية كان نصاً إيطالياً ترجمه محمد عثمان جلال عام (١٨٧٠). وقد أسهم ظهور السلاسل المسرحية في تقريب النصوص العالمية المترجمة إلى العربية من جمهور القراء والمهتمين، ولا سيما أن أغلبها تتصدره مقدمات بقلم نقاد وباحثين مرموقين. وهكذا، توالى في مصر منذ أواخر الخمسينيات صدور سلاسل من قبيل: (من أدب المسرح) و(مكتبة الفنون الدرامية) و(من روائع المسرح العالمي) وسلسلة (مسرحيات عالمية) و(من المسرح العالمي). وتحت هذا العنوان الأخير، صدرت في الكويت أواخر الستينيات سلسلة أخرى بمبادرة من زكي طليمات وإشراف الدكتور محمد إسماعيل الموافي، وبمساندة من أحمد العدواني أحد أعمدة الثقافة الكويتية.

وبذلك، ساهمت هذه الإصدارات في ضخ المكتبة العربية بذخيرة مهمة من النصوص المسرحية المكتوبة باللغة العربية، والتي تعكس مختلف الاتجاهات والحساسيات المسرحية، عبر التاريخ ومن أقطار متعددة. وتحقق هذا المنجز بموازاة مع نشاط حركة التأليف المسرحي، التي شهدتها وتشهدها مختلف البلدان العربية. ما يجعلنا اليوم أمام تراكم كبير من النصوص، يستعصي معها الجزم بوجود أزمة نص مسرحي في وطننا العربي.

واللافت للانتباه أن النصوص المنشورة ضمن سلاسل، غالباً ما تتضمن أوراقاً تحليلية تسهم في تقديم إضاءات وافية حولها، إنْ من حيث سياقاتها الموضوعية، أو من حيث بنيتها المسرحية ومكوناتها الجمالية والدلالية والفكرية. ما يجعلها تشدّ قارئها، وتفتح للمخرجين شهية التعامل معها بالصيغة المنسجمة مع رؤاهم واختياراتهم الجمالية، مادامت النصوص المنشورة كُتبت أصلاً من أجل العرض المسرحي وليس لمجرد القراءة.

كان للصحف الورقية، أيضاً، دور في التعريف بالنصوص المسرحية، ففي المغرب مثلاً، نهضت عدد من الصحف بهذا الدور منذ السبعينيات بالخصوص، حيث احتضنت (المحرر) و(الاتحاد الاشتراكي) و(العلم) ثم (الميثاق الوطني) لاحقاً، نصوصاً مسرحية

سلاسل عدة قامت بترجمة النصوص الأجنبية ومتابعة بعض النصوص العربية

صحف عربية احتضنت نشر النصوص المسرحية العربية لكبار الكتاب المسرحيين



شعار جائزة الشارقة للتأليف المسرحي

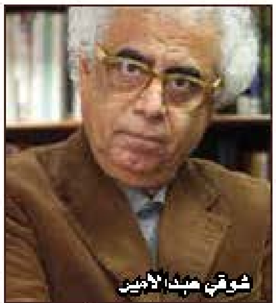
لعدد من المبدعين أمثال حوري الحسين وعبدالكريم برشيد ومحمد الكغاط وغيرهم.. وغالبا ما كانت هذه النصوص تُنشر في الملاحق الثقافية للجرائد. كما أن بعض المجلات، هي الأخرى، كان لها نصيب في نشر النصوص المسرحية، نستشهد في هذا الصدد بمجلة (الفنون) و(الثقافة الجديدة) و(آفاق) و(دراما)... إلخ.

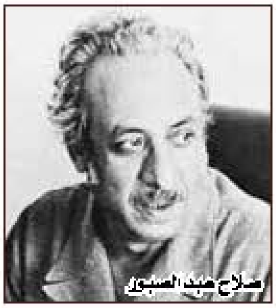
اليوم، تغيّر الوضع، فمن جهة أصبح الكثير من المؤلفين المسرحيين المغاربة، ينشرون نصوصهم في كتب مستقلة، بمن فيهم الكتّاب الشباب الذين يشاركون في مسابقات يُجازَى الفائزون فيها بنشر نصوصهم، كما هي الحال بالنسبة إلى جائزة اتحاد كتاب المغرب للأدباء الشباب.

ومن جهة ثانية، تراجع الاهتمام بالمسرح في الصحف المغربية. والواقع أن المسألة لا تتعلق بالمسرح وحده، وإنما بالثقافة عموماً، حيث قلّت الملاحق الثقافية، وأصبحت جرائد عدة تنفر من الشأن الثقافي، وتعوضه بالمنوعات الخفيفة، وأخبار الحوادث المثيرة، اعتقاداً منها أنها هي التي ستجلب جمهور القراء؛ لا سيما نتيجة تراجع مبيعات الصحف بالمغرب، مثلما تكشف عن ذلك المؤسسة المشرفة على مراقبة رواج الصحف Organisme de Justification de la diffusion والمعروفة اختصاراً بـ(O.J.D.) في تقاريرها السنوية، ويُعزى ذلك إلى المنافسة الحادة التي تطرحها المواقع الإلكترونية الإخبارية، وكذلك شبكات التواصل الاجتماعي الافتراضية التي صارت، هي الأخرى، مجالاً لتداول الأخبار والتعليقات والآراء المختلفة.

والجدير بالذكر أن صحفاً مغربية، هي (العلم) و(الاتحاد الاشتراكي) ثم (الصباح) في ما بعد، كانت قد انخرطت في التجربة الجميلة التي انطلقت عام (١٩٩٧)، تحت اسم (كتابٌ في جريدة) إلى جانب صحف عربية أخرى هي: (الأهرام – المصرية)، (النهار – اللبنانية)، (الاتحاد – الإماراتية)، (الدستور والرأي – الأردنيتان)، (الأيام – البحرينية)، (تشرين – السورية)، (الأيام والاتحاد – الفلسطينيتان)، (الإنقاذ الوطني – السودانية)، (الرأي العام – الكويتية)، (الشرق– القطرية)، (عُمان – العُمانية)، (الثورة – اليمنية)، (الشعب والشمس – الليبيتان)، (الصَّحافة– التونسية)، (الشعب – الجزائرية)، (القدس العربي – اللندنية)،


زكي طليمات


شوقي عبدالأمير


صلاح عبدالصبور

مشروع (كتاب في جريدة) بدعم من اليونيسكو شجع القراء على مطالعة النصوص المسرحية العربية


من مسرحية «كتاب الله»









مسرحيات عربية

(الرياض – السعودية). وكان الكتاب يوزع مع هذه الصحف المشاركة مجاناً أول أربعاء من كل شهر.

وقد تأسس (كتاب في جريدة) مشروعاً ثقافياً عربياً مشتركاً بدعم من منظمة اليونيسكو ومؤسسة الجابر السعودية «MBI AL JABER FOUNDATION » وبإشراف الشاعر العراقي شوقي عبدالأمير، وبمساعدة هيئة استشارية كان من بين أعضائها أدونيس وجابر عصفور والسيد ياسين وعبدالله الغذامي وعبدالعزيز المقالح ويمنى العيد وأحمد التويجري ومحمد بنيس.. وذلك ضمن مشروع يهدف إلى المساهمة في تشجيع القراءة في الوطن العربي وتعميق الوعي الثقافي، كما ورد في ميثاق التأسيس.

ونُشرت ضمن هذا المشروع نصوص فكرية وإبداعية، من ضمنها مسرحيات: (مغامرة رأس المملوك جابر) لسعد الله ونوس، و(أوديب) لسوفوكليس – ترجمة طه حسين، و(شمس النهار) لتوفيق الحكيم، و(ليلى والمجنون) لصلاح عبدالصبور، و(امرؤ القيس في باريس) لعبدالكريم برشيد.

واستمر (كتاب في جريدة) في الصدور إلى غاية تشرين الأول/ أكتوبر ٢٠١١، حيث توقف عند العدد (١٥٩)، وذلك لعدم توافر الدعم المالي، ما جعل الشاعر شوقي عبدالأمير يطلق نداءً لإنقاذ المشروع.

وأعتقد أنه يمكن استلهام هذه التجربة من أجل نشر نصوص مسرحية عربية جديدة، ومن بينها النصوص الفائزة في جائزة الشارقة للتأليف المسرحي (التي تشرف عليها دائرة الثقافة)، ومسابقتا أحسن نص عربي موجه للكبار، وأحسن نص مسرحي عربي موجه للأطفال (التي تشرف عليهما الهيئة العربية للمسرح)، وذلك بنشرها ككتب مطبوعة على ورق الجرائد، ضمن عدد من الصحف العربية الأكثر انتشاراً، كما أقترح نشرها إلكترونيا ضمن زاوية ثابتة في بعض المواقع الإخبارية الأكثر تصفحاً، من أجل إتاحة الاطلاع عليها، ولمَ لا يتم الاشتغال عليها إخراجياً، حتى لا يظل مَن يتذرع بوجود أزمة نصوص مسرحية في وطننا العربي، أو مَن يمارس أسلوب (قتل الأب) من خلال تجاهل أو تبخيس جهود عدد من الكتاب المسرحيين العرب.



عبدالكريم برشيد



علاء عريبي

مسرحية (أهل الكهف)
وتوفيق الحكيم

بعد (٩٠) سنة من كتابتها، و(٨٦) سنة من نشرها في كتاب، ما هو الجديد الذي يمكن أن يقال عن مسرحية (أهل الكهف) للكاتب الراحل توفيق الحكيم؟ النقاد العرب والأجانب لم يتركوا جملة إلا وكتبوا عنها، حللوا لغة الحوار، والفضاء المسرحي، وقصة الحب، والإطار الديني، والصراع مع الزمن، والحبكة الدرامية، والإسقاطات السياسية، والشخصيات، لكنهم لحسن حظنا لم يفكروا في المقارنة بين كهف الحكيم وكهف الفيلسوف اليوناني أفلاطون (٤٢٧ – ٣٤٧ ق.م)، كما أن معظم النقاد لم يلتفتوا إلى المأساة، التي أقدم عليها الحكيم في نهاية المسرحية، فقد أجبر جميع الأبطال على الانسحاب من الحياة إلى الكهف، الحكيم دفع بمرنوش، يمليخا، مشلينيا إلى الامتناع عن الطعام والشراب لمدة شهر حتى لفظوا أنفاسهم الأخيرة، وزين لبريسكا بنت الملك، أن تدفن نفسها حية داخل الكهف مع من أحبته، هذه المأساة لم يتوقف أمامها أحد، ولم يسأل: لماذا دفع الحكيم أبطال مسرحيته إلى هذا الانسحاب؟

قبل أن نجيب عن هذا السؤال، تعالوا أولاً نذكر على عجالة بعضاً من فلسفة أفلاطون، ووجه التشابه بين كهف الحكيم، وبين كهف أفلاطون الذي ابتكره لكي يوضح نظرية المثل، وفلسفته بشكل عام، خاصة أن توفيق الحكيم قد استخدم بعض المصطلحات والمفاهيم، التي تغري باستدعاء نظرية الفيلسوف اليوناني، مثل: المعرفة، التذكر، الأحلام، الأشباح، الأجيال، الموت..

أفلاطون بنى نظريته في الوجود على عالمين: عالم المثل: وهو عالم غيبي ،ويضم مثالاً لكل الأشياء والكائنات على الأرض: الرجل، المرأة، الحيوانات، الحشرات، الطيور، المادة: الكرسي، المنضدة، العربة.. هذه المثل لا تخضع للزمن ولا تتقيد به، وتتدرج وتتوحد في عالم المثل حتى تصل إلى مثال الخير.

والروح في عالم المثل خالدة وغير مركبة وخلقت قبل الجسد، وعاشت واكتسبت معرفتها في عالم المثل، بعد فترة ارتكبت إثماً فنزلت من عالم المثل إلى عالم أو وجود آخر، أدخلت في قميص أو صورة أو جسد، ووفقاً لمحاورات: فيدون، ومينون، وطماوس، والجمهورية، والمأدبة، وحسب قراءات: ولتر ستيس، وجان بيار، وبرتراند رسل، ويل ديورانت، ولافين، وكوبلستون، وماتيي، وروبنسون، وجلستون، وعبدالرحمن بدوي، وفؤاد زكريا، والأهواني، نزلت إلى العالم الثاني الناقص وهو الأرض.

هذه الروح في الجسد تخرج في الأرض عن طريق الولادة، وعملية الولادة تشوش ما اكتسبته الروح من معرفة في عالم المثل، فتنسى معظم أو جميع ما تعلمته، وخلال حياتها على الأرض، يمكنها استعادة هذه المعرفة بالتذكر وليس بالتعلم، بعضنا يحاول عن طريق الحواس، وبعضنا عن طريق العقل، الحواس تعطيك معرفة مشوشة وناقصة ومتغيرة ومرتبطة بالزمن وأشبه بظلال وأشباح للمعارف الحقيقية، لكن العقل وحده، في رأي أفلاطون، هو القادر على تذكيرك بالمعرفة الحقيقية، التي سبق وعرفتها في عالم المثل، كلما تخلصت من ثقل حواسك، وتحررت من رغبات وشهوات جسدك، يمكنك أن تتدرج بالعقل صعوداً من المحسوس إلى غير المحسوس إلى عالم المثل، وهناك تتذكر بوضوح بعض ما اكتسبته.

والإنسان الحكيم، في رأي أفلاطون هو الذي يسعى إلى التحرر من جسده بهدف الوصول إلى عالم الحقيقة والمعرفة، لأنه يعلم جيداً أن الروح خالدة لا تموت ولا تفنى بموت الجسد، من مات هناك ليس روحي بل جسدي، والموت هو عملية انتقال إلى عالم المعرفة الحقيقية، من وجود ناقص مرتبط بالزمن إلى وجود بلا زمن.

ولكي يوضح أفلاطون نظريته هذه اخترع، في الفصل السابع من جمهوريته، قصة الكهف، تصور مجموعة من البشر، تجلس على الأرض داخل كهف، وبجانبها نار، ظهرها لباب الكهف، لا يمكنها الالتفات خارج الكهف، وعندما يمر من أمامها بعض البشر والحيوانات، فتظهر

ظلالهم على الحائط أمام الشخص ويراهم ويعتقد أن الظلال على الحائط هي الحقيقة، ولو فك قيد أحدهم واقتيد مرة واحدة خارج الكهف لرأى البشر في الخارج كأنهم الظلال.

توفيق الحيكم بعد أن صور الإطار الديني للكهف، وأطلق فيه أسماء من كتب التفاسير (الطبري ت٣١٠هـ) على بعض شخصياته (يمليخا، ودقيانوس)، حاول خلال فصول المسرحية اختبار نظرية أفلاطون، خرج يمليخا الراعي أولاً، وهو يمثل العامة في جمهورية أفلاطون، فشعر بالارتياب ممن قابله على باب الكهف، فعاد مسرعاً وحكى لمشلينيا ومرنوش ما رآه، لحظات ويتجمع أهل البلدة ويقتادونهم، وينتقل المشهد إلى بهو الأعمدة في قصر الملك.

قبل انتقال الشخصيات إلى قصر الملك جلسوا في الكهف جلسة مكاشفة، وضع خلالها توفيق الحيكم على لسان يمليخا راعي الأغنام رأي أفلاطون في المعرفة وكيفية اكتسابها بالتذكر (محاورة مينون).

ومن داخل قصر الملك المؤمن، تبدأ معاناة شخصيات الكهف مع العالم الخارجي، ويواجه كل منهم حسب تاريخه ورغباته الواقع الجديد، لكنهم سرعان ما يصابون واحداً بعد الآخر بصدمة التاريخ، بالفرق الزمني الكبير بين ما كانوا فيه وبين ما هم عليه، فشعروا بالانهيار، وعبروا بصياغات متشابهة عن خوفهم، يمليخا راعي الأغنام الذي ليس له عائلة ولا أهل، ويمثل العامة بنظرية ومدينة أفلاطون، والذي يعتمد على إيمانه، تجول في المدينة واكتشف تغير ملامحها وشوارعها ومبانيها، حتى الناس تغيرت لهجتهم وملابسهم وثقافتهم، فكان أول من قرر الانسحاب، لأن الناس حسب تعبيره: (يتفحصون أمري تفحص من يحسبني من عالم الجن).

مرنوش وزير دقيانوس، والذي يمثل النفس الشجاعة في مدينة أفلاطون الفاضلة، كان التالي، فقد خرج وفوجئ بموت زوجته وابنه الطفل، قيل له إن ابنه كبر وأصبح قائداً عسكرياً وقاد روما في انتصارات ضد خصومها، ومات في سن الستين بعد تكريمه كبطل، مرنوش لم يتقبل هذه الحقيقة، كما أنه خاف من نظرات الناس إليه، فقرر الانسحاب:(هذا العالم المخيف.. إن هذه المخلوقات لا تفهمنا ولا نفهمها، هؤلاء الناس غرباء عنا).

مشلينيا الأقرب للنفس العاقلة في فلسفة أفلاطون، توفيق الحكيم وفر له جميع العناصر المتداخلة والمتشابهة لكي يميز بين العالمين، عالم المثل وعالم الظلال، قبل دخوله الكهف بثلاثمئة سنة، كان الحب قد جمع بينه وبين بريسكا ابنة الملك دقيانوس، بعد خروجه من الكهف عثر عليها في صورة ابنة الملك المؤمن، الاسم والملامح والجسد، والبهو الذي كان يقابلها فيه بالقصر ظل كما هو.

والسؤال الذي يجب أن يطرح: لماذا دفع توفيق الحكيم أبطاله إلى الانسحاب من الحياة والعودة مرة أخرى للكهف؟ هل عادوا بسبب الخوف كما سبق وأعلنوا؟ هل لافتقادهم ما كان يربطهم بالواقع الجديد كما قال مرنوش: كنت أعيش حياة لها صلة ولها سبب هو القلب، كان متاحاً أمام توفيق الحكيم أن يرسم لشخوصه حياة جديدة، يتزوجون وينجبون، خاصة أن الملك الجديد رحب بهم وأكرم وفادتهم، كما أن الفترة الزمنية ليست سوى كلمات.

التفسير الأقرب لقراءتنا، أن توفيق الحكيم أعاد أبطاله إلى الكهف لأنه حلقة الاتصال الوحيدة بعالم المثل (انظر محاورة الجمهورية) حسب قول يمليخا قبل عودته: الكهف كل ما نملك من مقر في هذا الوجود، الكهف هو الحلقة التي تصلنا بعالمنا المفقود، ومن خلال هذه الحلقة يمكن العودة أو الصعود إلى عالم المثل، وذلك بالانتحار.

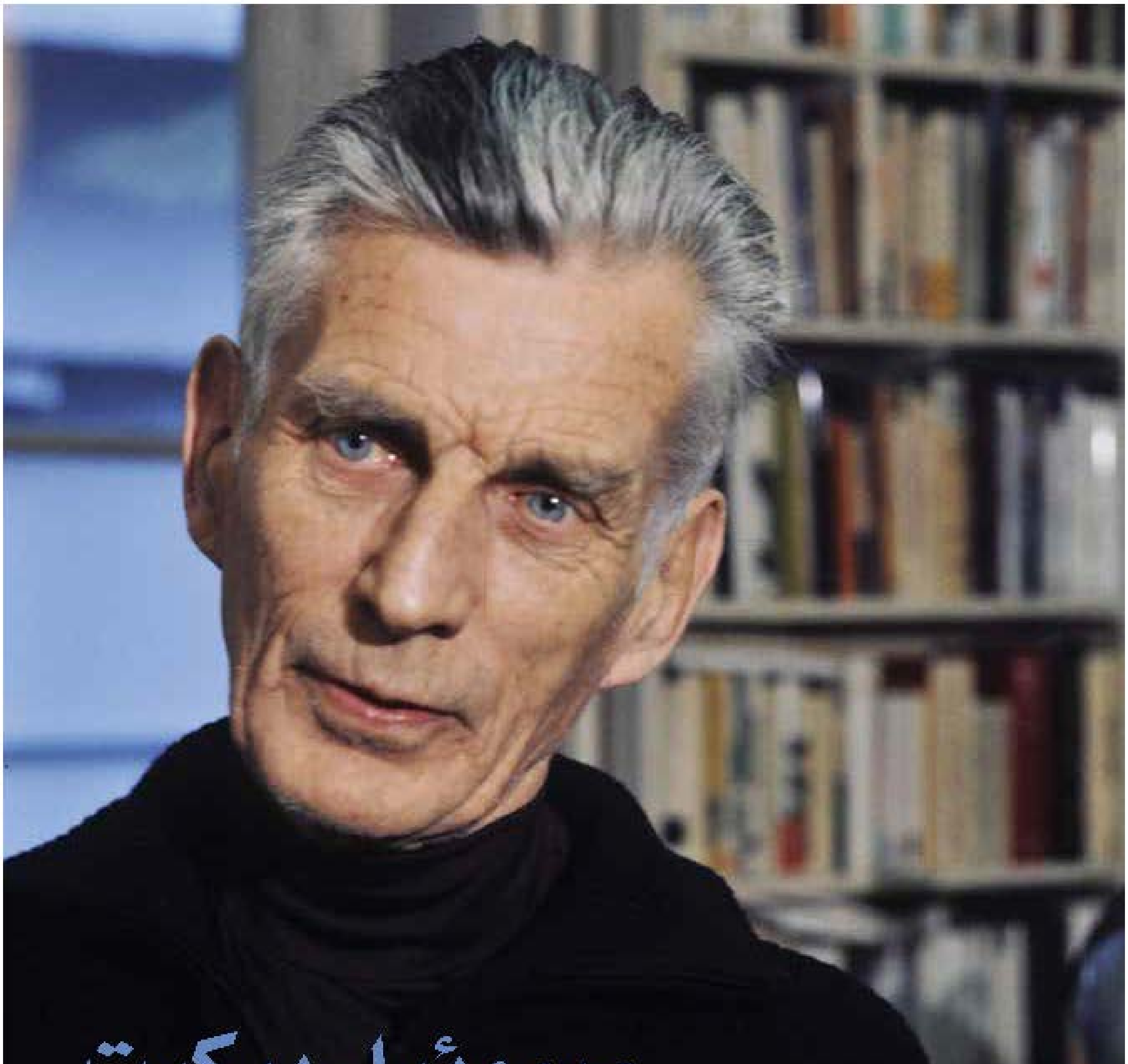
.. نعم، إن الحقيقة لا يمكن أن تكون بهذا الاضطراب، وفي المشهد نفسه وصف الحياة بأنها أقرب إلى الظلال، وذلك عند رثائه قطمير الكلب: هو أيضاً عاش حياته وذهب كأنه ظل كلب مر فوق حائط، ما الفرق بين قطمير وظله؟ وأكد أيضاً حداثة الزمن: الزمن هو الحلم.. هو الظل الزائل ونحن الباقون.. نحن نحلم بالزمن، هو وليد خيالنا وقريحتنا ولا وجود له بدوننا. وعظّم وظيفة العقل وأهميتها: إن تلك القوة المركبة فينا، وهي العقل، منظم جسمنا المادي المحدود.. آلة المقاييس والأبعاد المحدودة.

الروح تعلمت المعرفة في (عالم المثل) وتستعيدها بالتذكر

النقاد لم يتركوا جملة واحدة إلا وكتبوا عنها تحليلاً فنياً

رصد النقاد فيها لغة الحوار والفضاء المسرحي والإطار الديني والصراع والحبكة والإسقاطات

الهدف من رسالة المسرحية هو الوصول إلى عالم الحقيقة والمعرفة



صموئيل بيكيت
بين الغياب والحضور



لينا أبو بكر

اختار في وصيته أن يكون قبره بأي لون طالما أنه رمادي، المهم أن يتسع سرير الجرانيت له بعد أن قضى آخر عمره في دار للعجزة، وحيداً معزولاً يعاني انتفاخاً في الرئة، وربما أيضاً اضطراباً عصبياً هو في حقيقته مرض (باركنسون).

لم تكن حياة صموئيل بيكت كافية له ليكتب لأحد سواه، ولذلك جاءت أول رواياته: (أحلام عادلة لنساء عاديات أو متوسطات)، ما دفع أحد النقاد إلى أن يؤكد سلبيتها وأحاديتها، مستثنياً الطرف الأهم في المعادلة الإبداعية، أي القارئ، متهماً بيكيت بنسيانه المتعمد أو إصراره البارد على إهمال قارئه، قائلاً: (عادة حين تقرأ عبثيات بيكيت، تقرؤها لأنها تعطيك شيئاً ما، بشكل ما، ولكن في هذه الرواية تحديداً، لن تجد شيئاً لتأخذه، بل على العكس إنها تأخذ منك كل شيء دون أن تعطيك شيئاً البتة).

هذه الرواية المهجورة، التي لم تجد من ينشرها إلا بعد رحيل بيكيت بسنوات معدودات، برغم أنها أولى رواياته التي كتبها في ثلاثينيات القرن الماضي، هي التي مهدت إلى ظاهرة التوحد الأدائي في عالم المسرح، فإلى أي مدى يحس القارئ بغيابه؟ وما أثر هذا الغياب في مسرح الممثل الواحد الذي سينتجه صموئيل بيكيت لاحقاً مستنداً إلى عشق محموم للسينما الصامتة؟

كلما ضاقت الذات، اتسعت الرؤية، وقد تكون الذاتية في هذا النطاق مجالاً لنمط إبداعي خاص يعيد تشكيل نظامه العصبي ونقاط اشتباكه معه، بحيث يتطور سلوكه الاجتماعي من الداخل إلى الداخل دون أن يبارح مستواه الأنثروبولوجي الخاص

بهذا المفهوم التشخيصي للسوداوية يتضح البعد العبثي في التصنيف الفئوي للفن، ولهذا صدق صموئيل بيكيت حين يقول: (لا شيء أكثر تسلية من التعاسة).. وليس هذا فقط، بل إنه يضيف (إن التعاسة هي أكثر شيء هزلي في هذا الوجود، ونحن نضحك بإرادة في البداية، ثم نضحك دون إرادة على نفس التعاسة مراراً وتكراراً).. وسواء كانت مسرحياته الطويلة مثل (نهاية اللعبة ١٩٥٥-١٩٥٧) أو (أيام سعيدة ١٩٦١)، وكلها أعمال أفرغت روحانيات داكنة كرست عمله الأسطوري (في انتظار غودو)، فإنها تلتقي من حيث تنفصم مع وجوديات كامو العبثية، ومهارة القفز فوق حاجز المجاز واختراق الحركة الوجودية بعبارة متشائمة، ولكنها تحتفظ بإرادة حرة: (لا يمكنني الاستمرار.. سأستمر).

ما الذي تستفيده إذاً من قراءة كاتب انطوائي، منغلق، ومحاصر بمونولوج تلغرافي صامت ومتحشرج كاختناق بلغ ذروته في عرض مسرحي مقتضب استمر لخمس وثلاثين ثانية فقط، ومن دون شخصيات عام (١٩٦٩)، تحت اسم (تنفس) فما هي طبيعة العرض؟

إن كنت تريد أن تكتب عن بيكيت، عليك أن تعيد اكتشافه؟ أو تشخص عوارض توحده المسرحي ضمن تفكيك شرائحه الإبداعية، وإلا فما الفائدة من تكرار كل ما قيل من قبل؟

(تنفس) عمل مكثف تم تعديل نسخته الأولى برؤية كينيث تاينان مدير مسرح لندن الوطني، بإضافة أجساد عارية، ما أدخله والكاتب في حرب اتهامات، أوقفها بيكيت نفسه، مستعيداً الخطوط الرئيسية للمخطوط: مشهد من فوضى القمامة، وأصوات تنفس وتنهد.. صرخة ولادة، أو حشرجة موت صغيرة، كما عبر عنها مرة، ثم أضواء تخفت وتشتد.. وينتهي العرض.

إنه صوت العدم، الذي ركزه في جرعة صوتية وضوئية هنا ليفككه في (نهاية اللعبة)، التي يعيش أبطالها المصابون بالعمى والشلل في أكياس القمامة، وقد كتبها بعد رحيل أمه، ونشرت عام (١٩٥٤)، وقد لا تتفاجأ عندما تعلم أن غرفتها في بيته في دبلن، كانت بالنسبة إليه مصدر وحي وإلهام، لا بل وحرية، بعد افتتانه وتأثره بجيمس جويس، إلى الحد الذي خاف به منه على ذاتيته، ولذلك كان يتقوقع إلى داخله كلما كان جويس ينفتح على عدمه.

لم يخن بيكيت لغته عندما تذرع بالكتابة بالفرنسية كي يتحرر من الأسلوبية، لكن الذريعة لم تكن كافية للإقناع، في حين أن التحدي الأكبر والأجمل لهذا الانعتاق يأتي ضمن الانتماء للجنر اللغوي لا الانسلاخ عنه، ويبدو أن الجميع تواطأ مع الذريعة كي لا يتورط بشبهة الخيانة، طالما أن بيكيت هو المترجم الرئيسي لكل أعماله، فهل هذا مسوغ له لتغفر التواطؤ معه؟

مسرح صموئيل بيكيت الحقيقي ليس العدم، إنما الذات، بكل عجزها وشتاتها، وفراغها الموحل، ولذلك يشكل (اللامسمى) أحد أهم أقطاب رؤيته النفسية إلى اللاوجود، خاصة في محاولته المونولوجية للاستغراق بالصمت والنسيان والتحرر من المكان والزمان، والخمول البدني للشخصيات الغامضة والمضطربة، والفكاهة السوداء والافتقار ونقص المعرفة، والخسارات، والنفي.. والأشرطة المبتورة التي يحتفظ بجزئها



مدينة دبلن

روايته الأولى (أحلام عادلة) مهدت إلى ظاهرة التوحد الأدائي في عالم المسرح

عمله الأسطوري (في انتظار غودو) جسد مهارة القفز فوق حاجز المجاز

أغلبية شخصيات (بيكيت) معقدة ذهنياً وغامضة ومضطربة


ألبير كامو


جيمس جويس


كينيث تايبان

المفقود لنفسه لا لجمهوره، لأنها الأثمن طالما أن الاستغناء عنده أكثر قيمة من الإضافة، وهي حلبته التي اختارها للانقضاض على جويس بكل ما يناقضه.

قد تستغرب أن أكثر الشخصيات التي أثرت في أدب بيكيت، كانت شخصيات معقدة ذهنياً أو منحرفة سلوكياً، سواء شخصية الطبيب النفسي الذي عالجه بعد وفاة والده في عيادة تافيستوك للأمراض العقلية شمالي لندن، الدكتور ويلفريد بيون، أو المتشرد الذي طعنه، وقد أسقط بيكيت التهم الموجهة إليه حين أحب أدبه وعدمه، واستعار منه عبارته حين أجابه عن سبب طعنه: (لا أعرف يا سيدي، آسف).

يأتي بيكيت، كأحد فرسان شريعة الحداثة الشعرية في إيرلندا، وأسطورة مسرح الكوميديا السوداء، الذي جاء في جمعة القيامة عام (١٩٠٦)، ورحل في آخر سنوات العزلة عام (١٩٨٩)، بعد أن تغيب عن تسلم جائزة نوبل، وقد عبر عن بؤس الإنسان المعاصر وخوائه النفسي الموحش، وهو الكاتب الوحيد في ملكوت نوبل الذي توجت اسمه موسوعة لاعبي الكريكيت، في حين تسلم وسام الحكمة، الذي تمنحه جمعية الفنانين الإيرلنديين، أهل الفنون Aosdana وهو أعلى وسام شرف للحكيم أو Saoi، فماذا بعد؟

كان مراسلاً ومترجماً في الحرب العالمية، انضم إلى صفوف المقاومة الفرنسية في (١٩٤٠)، وهرب جنوباً هو ورفيقته سوزان، سيراً على الأقدام، ولا غرابة طالما أنه كان يقطع مسافات طويلة من المشي مع أبيه في مساحات خضراء مفتوحة على السماء كانت تحيط بمنزلهما في دبلن الذي بناه والده نفسه.

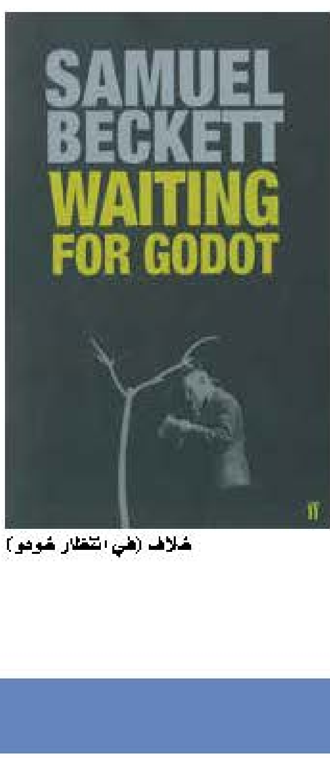
في الجنوب الفرنسي استمر بيكيت في مساعدة المقاومة الفرنسية بتخزين الأسلحة في الفناء الخلفي لمنزله، وساعد بشكل غير مباشر الماركيز في تخريب وحدة الجيش الألماني في جبال فوكلوز، وهي ذاكرة مشحونة بسنوات الحرب والموت والدم، ولكنها لم تكن فقيرة بما يكفي لترضي نهم بيكيت المسرحي للفراغ.. ولذلك ندر أن تناولها في أعماله لاحقاً. وقد حصل بيكيت على ميدالية المقاومة، التي خصصتها فرنسا لتكرم بها كل من ناضل إلى جانبها ضد أعدائها خلال الحرب العالمية الثانية، وقد صنعت إيرلندا جسراً وطنياً مجنحاً أطلقت عليه اسم: جسر صموئيل بيكيت، تكريماً لأسطورته الوطنية في الإبداع والرياضة والمقاومة.

حسناً إذاً، ما الذي تبقى لنا الآن من بيكيت؟ هل انتظاره؟ أم مسرحه ؟ أم عدمه؟ أم أوسمته؟ أم لا شيء سوى اللامسمى؟ الحدس، ليس هو العنصر المفقود في التشخيص الإبداعي لحالة التوحد المسرحي عند صموئيل بيكيت، ولكنه المجاز، الذي لا يلتزم الكاتب به بل يتجاوزه كي يفرغه من واقعيته، وبين طفرات عبثية متقاربة ومسارات جزئية متقاطعة، تظهر الأعراض العصبية اللازمة للاستغراق في الذاتوية المسرحية، التي تتطلب ممثلاً واحداً فقط، دون الحاجة للوحدات المكونة للعمل المسرحي، طالما أن الإنسان هو المصاب الأول والأخير باللاحدس الوجودي.

لم يزل بيكيت على حاله، برغم مضي كل هذا العدم، ولكن الإنسان تغير الآن، ليس لأنه ملّ من (غودو)، وليس لأنه لم يعد عاجزاً، إنما لأن الزمن تفوق على الإنسان، الذي تقزم بؤسه أمام ضخامة وسرعة زمانه، أصبح الشقاء الإنساني مجانياً، ومبتذلاً، وطبيعياً، همشه جبروت العامل الزمني، وما ينجم عنه من ظواهر خارقة، جعلت انتظار غودو رفاهية لا يطيقها أولئك الذين لم يعد الانتظار بالنسبة إليهم سوى موضة عبثية عفّ عليها العدم.

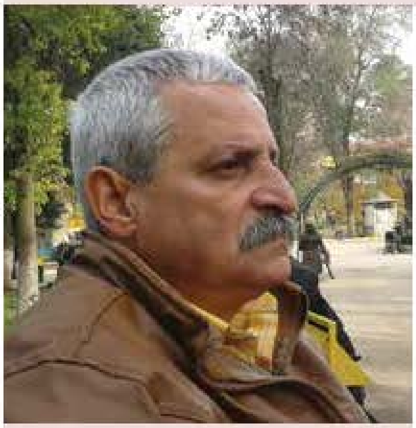
رحل بيكيت، ولماذا لا يرحل؟ هل بقاؤه كان شرطاً لقدوم غودو؟ أم أن موته كان كفيلاً بإنهاء الانتظار؟ لا هذا ولا ذاك، وليس من المهم أصلاً أن تدب الكاتب لتمجد المسرح، فالمسرح أصبح أصغر وأضيق بكثير من مجرد خشبة ومنصة وستارة وجمهور، المسرح هو الغياب وليس الحضور.

لا بد لمن يقرأ بيكيت ويكتب عنه أن يحاول اكتشافه من جديد وتشخيص عوارض توحده المسرحي



غلاف (في انتظار غودو)


صموئيل بيكيت



أنور محمد

الشارقة.. أثينا

جهة الوعي بالمسرح

كيف تحدثُ المُعجزة المسرحية العربية؟.هل بتراكم النصوص، أمْ بتراكم العُروض والتجارب، أمْ بالإنفاق الثقافي؟ فتفرزُ ما تفرز، كما حصل في أثينا، ولم يحصل في روما، وروما في قمَّة مجدها العسكري كقوَّة عُظمى؟. لقد ذهبتْ روما وبقيتْ أثينا، ولاتزال كل فلسفةٍ، وكل مسرحٍ في العالم كُلِّه، كُلها من أثينا.

إنَّها مقولةٌ بيولوجية مسرحية حاولت مصرُ أن تُحييها في ثقافتها المسرحية بعد ثورة (١٩٥٢)، حين ملَكَ (ثروت عكاشة) مفاتيح عقلها، فأورقت الثقافة وأثمرت فيما أثمرت المسرح نصوصاً وعروضاً، وفوقها قامت بترجمة النصوص المسرحية العالمية التي آزرتها الكويت لاحقاً، وهي تُحسب كثيراً لهذين البلدين اللذين عرفا كيف يمسكان بقوَّة المسرح وإشاعة ثقافته ما يعني أنَّ المسرح سيحكُم، ويداوي أمراضنا التي مثل السأم، والعبث، والخوف، والجهل، والاستبداد؛ للارتقاء بمشاعرنا الإنسانية، فلا تقضي عليها (الغرائز)، تلك الوحوش التي تسكن أعماق النفوس. وها هي الشارقةُ اليوم، تقومُ بدورها الثقافي من خلال مهرجاناتها المسرحية والثقافية الكثيرة والمُتعاقبة لإشاعة الوعي بالجمال، الذي هو تربيةٌ وليس تسلية؛ فهي المدينة العربية التي كما يبدو من أفعالها؛ أنَّها تعتبر الجمال جزءاً من دستور سياستها واقتصادها، وهي بشخص ذاتٍ مسرحيةٍ مثل د. سلطان القاسمي، تدعم مادياً ما لم تصرفه (أثينا) أيام القائد العسكري بركليس على الثقافة، وذلك من خلال المهرجانات المسرحية المتعدِّدة، وأهمُّها مهرجان المسرح العربي، الذي يُعقد دورياً كلَّ سنة في عاصمةٍ عربية، وأيام الشارقة المسرحية، ذلك لخلق (تجربةٍ) تفرزُ ما تفرزُ من مُبدعين مسرحيين، يرقون بالعقل، وبذائقة العقل العربي في الاعتداد بـ(كرامته) وبقيمها من الفروسية والمروءة والشجاعة والإيثار، وليس لتكون (حلية).

الشارقة اليوم، تعمل على توليد وتطوير المسرح لتتعاقب على مهرجاناتها أعمالٌ عسى تعيش، كما عاشت، ولاتزال أعمال أثينا، التي تأخذ بالإنسان إلى النُبل فيعيش الحياة بروحانيتها التي يريدها د. سلطان القاسمي، وكما يريدها أيُّ مثقّفٌ غيور على عقل هذه الأمَّة. أعمالٌ؛ تجارب جديدة لا لتكون زينة وترويحاً وترفيهاً عن النفس، بل لتُجذِّرَ وتؤسِّس لخمائر نقدية وعقلانية وريبية بدل هذه التمزُّقات والانقسامات. فنحنُ نريدُ أعمالاً؛ عروضاً تكشفُ عن عبقريات، فالمسرح فعلٌ ديناميكي اجتماعي ثقافي حقيقي، فعلٌ من صراعٍ محتدم بين الخير والشر، صراعٌ يُثمر أفكاراً إنسانية عقلانية بغاية الجمالية الفلسفية.

ود. سلطان القاسمي كما نلاحظ لا وصايةَ له على المسرح، وهذه من مأثرة عقله الناقد، لأنَّه لا يريد أن يصير المسرح مدجنةً ومحميةً، لا يريد أن يطرد الجمال من قبل القباحة التي تتحوَّلُ إلى جميل. فالإنسان بحاجة إلى المسرح، إلى الثقافة لإشباع طاقاته العاطفية والروحية، والودِّ الاجتماعي الذي يفتقدهُ في علاقاته اليومية، حتى لا يبقى عُصابياً ومريضاً؛ لأنَّ الإنسان ليس سلعةً كما تتعاملُ معه علاقات اقتصاد السوق العولمي، وعلاقة الإنسان بالمسرح كما قدَّمتها (أثينا) وتراها (الشارقة) بعين د. سلطان القاسمي، من خلال هذا الإنفاق، هي علاقة وديَّة وليست علاقة (نقدية) تنتهي بزوال أسبابها.

أنْ تمتلكَ المسرح، يعني أنَّك حسب أثينا تستردُّ مُلكيةً خاصةً بكَ، وهي وُلدتْ يومَ وُلدتَ أنتَ، لأنَّها ذاتُ جذورٍ عميقةٍ في كيانكَ الإنساني، لأنَّها ممارسة لفعل (الود) وليس لفعل (النقد) المالي الذي يُجسِّده العامل الاقتصادي؛ فالمسرح وليس (السوق) هو ما يُوثِّق العلاقة الاجتماعية بين الناس، لأنَّها علاقة بين إنسان وإنسان، وليس علاقة بين مُستغِلٍ ومُستَغَلْ؛ علاقة هيمنةٍ وإخضاع، المسرح كما الثقافة يشيع الحنان والود الاجتماعي، وليس الاستغلال القاسي للإنسان.

الشارقةُ تحكمُ الحياة بالثقافة والمسرح، بالمُباريات والمهرجانات المسرحية، والشعرية، والموسيقية، ومعارض الرسم الجماعية؛ أيْ تشتغلُ بقيم الجمال التربوية، وليس بقيم التجارة والصناعة والاستثمارات الربحية التي تُسلِّع الإنسان، وهي بهذا تذكِّرنا بـ(أثينا) في هذه الاحتفالات حتى تنمو الثقافة، وينمو المسرح، ويتطوَّر خارج مفهوم (الرعائية) تطور صيرورة ولكن مصدومة، كوننا حتى الآن لا ندرك نفوذ المسرح الذي يعمل دائماً على تكوين إنسانيات جديدة.

الشارقة تقوم بدورها الثقافي من خلال مهرجاناتها الثقافية والمسرحية المتعددة



د. محمد صابر عرب

في الذكرى السبعين لرحيله

نجيب الريحاني

الضاحك الساخر

بعد أسابيع قليلة، وتحديداً في الثامن من شهر يونيو القادم، تحل الذكرى السبعين لوفاة أسطورة المسرح العربي الفنان نجيب الريحاني، وهي ذكرى لا يجب أن تمر مرور الكرام على مؤسساتنا الثقافية والفنية، خصوصاً المؤسسات المعنية بالمسرح، فلم يكن نجيب الريحاني ممثلاً كوميدياً أو تراجيدياً فقط، فقد جمع الاثنين بمهارة واقتدار شديدين، وهو ما خلد اسمه في تاريخ المسرح العربي.

لقد شهدت مصر مع مطلع القرن العشرين حراكاً ثقافياً وفنياً، كان نتاجاً طبيعياً للقرن التاسع عشر، تنوعت فيه شتى مناحي الثقافة والفن، وقد ظهرت أجيال متعاقبة من الكتاب والفنانين والمفكرين كان نجيب الريحاني (١٨٨٩-١٩٤٩) واحداً من هذه الكوكبة الكبيرة.

كان والده تاجراً ينتمي إلى الطبقة الوسطى، وهو ما مكنه من إلحاق أبنائه بالمدارس الفرنسية (الفرير)، وعلى الرغم من أن لغة التعليم في هذه المدرسة كانت الفرنسية، لكن كان الاهتمام باللغة العربية لا يقل عن الاهتمام باللغة الفرنسية، لذا تأثر نجيب الريحاني بشعر المتنبي وأبو العلاء المعري وغيرهما من أعلام الشعراء العرب، وكان يحفظ كثيراً من عيون الشعر العربي، كما تأثر بالثقافة الفرنسية، وخصوصاً فيكتور هيجو ولافونتين وموليير، وقد أجاد إلقاء الشعر بالعربية والفرنسية، وهو ما لفت نظر أساتذته الذين شجعوه على خوض تجربة التمثيل، الذي أظهر فيه نبوغاً مبكراً، فقد كانت المدرسة تقدم أكثر من عمل مسرحي في الفصل الدراسي الواحد، وأصبح الريحاني حديث كل مدارس (الفرير).

حينما انتهى الريحاني من مرحلة البكالوريا (الثانوية العامة) لم يكن قد تجاوز السادسة عشرة عاماً، وقد تعرضت أسرته لهزة عنيفة حينما توفي والده، وفقدت الأسرة المورد الاقتصادي الوحيد، وهو ما دفع بنجيب إلى العمل في بعض الوظائف المتواضعة، من بينها كاتب في البنك الزراعي أو موظف صغير في مصنع السكر في صعيد مصر (نجع حمادي) إلا أن مثل هذه الأعمال لم تستهو هذا الشاب الطموح، خصوصاً بعد أن تعرف إلى الفنان عزيز عيد، وقد جمعت بينهما غواية الفن المسرحي، وارتبطا بصداقة عمقت كثيراً من هوايتهما، ولم يستنكفا عن العمل في وظائف متواضعة في كثير من المسارح، كالعمل (كومبارس) أو (ملقن) وكان أول عمل ظهر فيه الريحاني على المسرح (كومبارس) على مسرح الأوبرا التي كانت تعرض مسرحية (الملك يلهو)، وهو ما أتاح للريحاني مشاهدة كبار المسرحيين الفرنسيين، من قبيل جان موليه وسارة برنار وغيرهما من الفنانين الفرنسيين والإيطاليين، الذين كانوا يقدمون أعمالهم على مسرح دار الأوبرا المصرية.

> تأثر في صغره بأشعار المتنبي وأبو العلاء المعري ولافونتين وموليير

كانت بدايات الريحاني وعزيز عيد شديدة القسوة، لكنهما كانا طموحين، لذا أقدما على تكوين فرقة مسرحية قدمت أعمالاً متنوعة، معظمها من الأدب الفرنسي والآداب الأوروبية الأخرى، وكانا يترجمان ويمصّران تلك الأعمال التي لم تحظ بالشهرة المناسبة، بعد أن نضبت مواردهما المالية تماماً، وكعادة الريحاني فقد كان مقره الدائم في مقاهي وسط القاهرة، وخلال هذه الفترة عاش ظروفاً مالية صعبة جداً، إلى أن جاءه عرض من الفنان سليم عطا،

> أظهر نبوغاً مبكراً وموهبة فنية لفتت انتباه أساتذته الذين شجعوه على تقديم نفسه مسرحياً

لكي يعمل معه في فرقته بأربعة جنيهات شهرياً في مسرحية (شارلمان)، وبرغم صغر دوره فإنه لفت نظر الصحافة والنقاد والجمهور، وحققت المسرحية نجاحاً كان الريحاني بمثابة العامل الأساسي في هذا النجاح، وهو ما أثار حفيظة سليم عطا صاحب الفرقة، الذي قرر فجأة الاستغناء عن الريحاني.

يحكي الريحاني في مذكراته، عن قسوة الحياة، بعد أن وجد نفسه عاطلاً يمضي معظم وقته في المقاهي، وأحياناً لا يجد قوت يومه، لذا قبل العمل في فرقة جورج أبيض بعد أن انضم إليها سلامة حجازي، وقد لفت الريحاني نظر الجمهور، وراحت تلاحقه الصحافة، على الرغم من أنه كان يمثل دوراً صغيراً (جوسيف الأول ملك النمسا) في مواجهة ريتشارد قلب الأسد الذي كان يمثله جورج أبيض.

يعترف الريحاني في مذكراته، بأن علاقته بجورج أبيض لم تكن على ما يرام، لذا قرر الانسحاب من الفرقة، وقد لحق به عزيز عيد وروز اليوسف واستفان روستي وحسن فايق، وجميعهم تركوا العمل مع جورج أبيض وفضلوا الجلوس على المقاهي، بعد أن أصبحوا جميعاً عاطلين عن العمل، وقد وجدوا ضالتهم في صاحب أحد المقاهي التي كانوا يترددون عليها، بعد أن قبل أن يقرضهم عشرة جنيهات لكي يكونوا فرقتهم الجديدة (الكوميدي العربي) في صيف (١٩١٥)، لكن الفرقة فشلت فشلاً ذريعاً!

لقد وضع الريحاني يده على سبب الفشل، حينما كان ورفاقه يقدمون أعمالاً أجنبية ممصّرة لا تمت للحياة المصرية بأية صلة، وعلى حد قول الريحاني: (نريد موضوعات مصرية بطعم الفول والطعمية)، وهي البداية التي انطلق منها الريحاني إلى شهرته الواسعة في عالم المسرح، بعد أن ابتكر شخصية (كشكش بك)، العمدة الريفي الذي طالما شاهده الريحاني أثناء عمله في البنك الزراعي، فقد كان يتردد عليه كثير من هؤلاء القرويين الذين تجذبهم ليالي القاهرة، التي يهرولون إليها بعد أن يحصلوا على عوائد محصول القطن، يعودون بعدها إلى قراهم وقد نفدت كل أموالهم، حيث يهرولون إلى البنك الزراعي للحصول على قرض حتى لا ينفضح أمرهم.

حققت شخصية (كشكش بك) شهرة فائقة، انطلق بعدها لاختيار أعماله من البيئة المصرية، وراح يتنقل في معظم محافظات مصر، بل وفي كثير من الأقطار العربية من لبنان وسوريا إلى تونس والجزائر والمغرب، وقد نجحت تجربته المسرحية، بعد أن اتجه إلى ابتكار المسرح الاستعراضي بمشاركة زوجته بديعة مصابني، ثم ازداد مسرحه شيوعاً وانتشاراً بعد أن انضم إليه صديقه بديع خيري، الذي راح يمده بكتابات جديدة، ثم تضاعفت شهرة فرقة الريحاني بعد أن انضم إليها سيد درويش، الذي أجاد بمهارة فن الاستعراضات الغنائية، والانتقال بالمسرح إلى شكل جديد تماماً.

لا يمكن لأي مؤرخ في تاريخ المسرح العربي، أن يغفل الدور الذي لعبه نجيب الريحاني ومسرحه طوال ما يقرب من أربعين عاماً، على الرغم من عدم تسجيل مسرحياته تلفزيونياً، نظراً لأن التلفزيون العربي، لم يبدأ بثه إلا في مطلع الستينيات من القرن الماضي، ولم يبق من الريحاني إلا أعماله السينمائية وهي قليلة لا تتجاوز العشرة أفلام، بعضها لايزال يعرض على شاشات التلفزيون من قبيل: (غزل البنات، سي عمر، سلامة في خير، وسلامة عاوز يتجوز).. إلخ هذه الأفلام التي لاتزال تشكل بهجة عند مشاهدتنا لها.

اللافت للنظر أن نجيب الريحاني رثى نفسه قبل وفاته بخمسة عشر يوماً بطريقته الفكاهية الساخرة، حينما قال: (مات نجيب، مات الرجل الذي اشتكى منه طوب الأرض وطوب السماء، مات نجيب الذي لا يعجبه العجب ولا الصيام في رجب، مات الرجل الذي لا يعرف إلا الصراحة في زمن النفاق، مات الريحاني، ألف سلامة).

كأن الريحاني كان يشعر بقرب نهايته، فقد انتهى من كتابة مذكراته (١٩٤٦)، وسلمها إلى مؤسسة دار الهلال مشترطاً عليها نشرها عقب وفاته (٨ يونيو ١٩٤٩)، وعقب الوفاة بعدة أيام فوجئ عشاق الريحاني بنشر مذكراته التي كتب مقدمتها صديقه بديع خيري، وهي بمثابة وثيقة تسجل حياة رجل وهب حياته للمسرح، وعاش معظم حياته شقياً فقيراً، وحينما ابتسمت له الحياة في نهاية عمره، فارقها بعد أن أصيب بمرض التيفود، الذي كان مرضاً قاتلاً في ذلك الوقت، ولم يمهله القدر للعيش في القصر الذي حلم ببنائه في حدائق القبة، والذي صممه أحد المهندسين الإيطاليين. لقد عاش الريحاني الذي أسعد الملايين بفنه حياة غلب عليها الشقاء، وقد ملأ الدنيا ضحكاً وبكاء، وحينما حان موعد حصاد جهده وإبداعه، فارق الدنيا بصمت.

نظراً لظروفه المعيشية القاسية عمل في عدة وظائف متواضعة قبل أن يفتح له المسرح ذراعيه

اشتغل مسرحياً مع عزيز عيد وجورج أبيض وكوكبة من المسرحيين وذاق طعم الفشل والنجاح

اكتشف سر النجاح عندما اهتدى إلى ابتكار شخصيات تنتمي للبيئة والحياة المصرية

عتبة



حزامة حبايب

فيلم (كفرناحوم)

وفي قلب الجحيم هناك أمل

من وقت لآخر، نقع على (قطعة) أدبية وفنية تشقّ عباءة المألوف، لتباغتنا بقدرتها على الإدهاش والإيلام وإشعال الغضب الراقد في الروح. نعم.. الغضب من المقدار المروّع من القسوة والقبح والبشاعة وانعدام الرحمة وامتهان كرامة الإنسان، كصناعة بشرية أكثر مما هو فعل (قدري)، وكتحالف مجتمعي تتضافر فيه أقسى درجات التوحش أكثر مما هو ابتلاء من السماء.

هذه المشاعر وغيرها أصابتني في مقتل حين شاهدت فيلم (كفرناحوم) للمخرجة اللبنانية المبدعة نادين لبكي: فعلى امتداد أكثر من ساعتين، كنتُ ألهثُ عاطفياً خلف كاميرا سريعة، راكضة، كأنها مطاردة: متجرّدة من أي تحفظ ومتخفّفة من أية معايير جمالية لا لزوم لها: لا تني عدستها تحشدُ القهرَ وتجمعُ أكوام البؤس من زوايا العالم السفلي من مدينة بيروت، لترشقه في وجه الناظر دفعةً واحدة، هكذا دون تقنين ودون تنقيح، بل ودون أن تكون ثمة فسحة كي نستريح أو نلتقط أنفاسنا أو نتخفّف من وطأة المأساة.

في فيلمها الروائي الطويل الثالث، بعد (سكر بنات) (٢٠٠٧)، و(هلأ لوين) (٢٠١٠)، تقدم نادين لبكي لوحة سينمائية قاتمة، صادمة، ومفزعة، غير مهادِنة: معظم أبطالها الرئيسيين حقيقيون، أبطالٌ هم أبناء الوجع، التقطتهم لبكي من الشارع، ولم يسبق لهم أن وقفوا أمام الكاميرا، بمن في ذلك البطل الرئيس الذي ينهض الفيلم بأكمله على قامته الضئيلة: الطفل زين (الذي يجسد دوره الطفل السوري زين الرفاعي، في أداء فذّ قلما قدمت السينما العربية مثيلاً له، ربما لأن زين الحقيقي كان يلعب دوره الواقعي أمام الشاشة مُعيداً تمثيل حياته، لجهة البؤس والمعاناة وحياة الشارع).

لقد سُلبت من زين طفولته بسلطة القهر والفقر والجهل، جهل الأسرة وكثرة بذارها من الأبناء، الذين يشكلون لحماً مكتظاً عرضةً لكل

المخرجة نادين لبكي تقدم لوحة سينمائية متميزة من خلال أبطال حقيقيين

مظاهر الانتهاك. يلقى زين نفسه مشرّداً في مدينة يطحنه كل شارع فيها، تائهاً، جائعاً، قبل أن يجد مأوى – وإن مؤقتاً – مع العاملة الإثيوبية رحيل (يوردانوس شيفراو) التي تتقاطع حياتها البائسة مع حياة زين، فهي لا تملك أوراقاً قانونية وإقامة عمل تماماً كما أن زين لا يملك شهادة ميلاد، كدليل إثبات على وجوده. مع رحيل وطفلها يوناس، يعثر زين على الحنان والعطف اللذين افتقدهما مع أسرته، ويصبح زين أيضاً سنداً لرحيل وجليساً لرضيعها، قبل أن يفقدها هي الأخرى، بعدما ألقى الأمن القبض عليها، حيث يجد نفسه مسؤولاً عن رعاية صغيرها وحمايته.

وفي رحلة التيه والتشرُّد التي يقطعها زين، طوال مساحة الفيلم، يتسنّى لنا أن ننزل إلى قعر المجتمع، فنخوض في وحله، نحتك بالمهمّشين ممن لفظتهم الحياة الطبيعية – في حدّها الأدنى من العيش – ونشعر بأنهم قريبون منا بقدر ما هم بعيدون، ولا نستطيع أن نمنع أنفسنا من الشعور بأننا في قلب عالم غير أرضي، أو بالأحرى غير إنساني بالمطلق.

ومن البداية، يفتتح الفيلم على صورة صادمة: مشهد للطفل زين، هزيل البنية، وهو يقف بالملابس الداخلية فيما يفحص الطبيب أسنانه التي نخرها الإهمال. هذا المشهد بمثابة رأس جبل الألم الظاهر على السطح، حيث نعرف أن ما ينتظرنا أسوأ. ولا تخيّب لبكي توقعاتنا، ذلك أن الألم لا يهدأ ولا يستكين ولا يتراجع. ندرك تماماً أننا نعيش في (كفرناحوم)، الاسم الذي استعارته لبكي من الكتاب المقدس، كناية عن الجحيم، أو الخراب التام، خراب المدينة وأهلها.

بعضهم قد يأخذ على الفيلم سوداويته المفرطة، وأن الظلم والجور فيه أكبر من قدرة المشاهد على الاحتمال، وبأنه ليس من المعقول أن تكون كل طرق الخلاص مغلقة في وجه الطفل (زين) ورفقة طريق الشقاء معه. لكن من قال إن الحياة تكافئ المعذّبين في الأرض، وإن كل نفق مظلم يجب أن ينتهي بالضياء بالضرورة؟! لا يسعى (كفرناحوم) إلى التقليل من حدة الجحيم أو جعله محتملاً، وفي الوقت نفسه، لا يحاول الفيلم المزايدة على الواقع المأساوي بتعظيمه، بل يُعيد إنتاجه بكاميرا حرة، كاميرا جسورة، لا تروم تجميل ما لا يُجمَّل، أو ستر عري المدينة الفاضح. وفي ذلك فضيلة كبرى، ذلك أن هذه المشهدية المأساوية الموجعة، إنما تملك قدرة دراماتيكية على التحريض الفكري والعاطفي للمشاهد، عبر إثارة حنقه وحزنه وقرفه وغيظه، وطرح أسئلة مؤرقة، وإعادة توجيه بوصلته الأخلاقية.

وإذا كان من وهن في نسيج الفيلم، فهي الذريعة التي بنت عليها لبكي سرديتها البصرية، أو التي انطلقت منها، من خلال مشهد ميلودرامي في المحكمة، يقول فيه الطفل زين للقاضي، بأنه يريد مقاضاة أهله لأنهم أنجبوه، وهو مدخل لا يخلو من إطار وعظي، وإن كان يمكن تفهُّمه وتجاوزه بالنظر إلى أن لبكي أرادت توفير دعامة تشكل محور البناء الدرامي في فيلم، لا يقوم فعلياً على تسلسل درامي واضح أو حتى سيناريو بالمعنى التقليدي.

ومع ذلك وسط كل هذا الجحيم وكل هذا الخراب هناك أمل: ليس فقط في الابتسامة التي يرسمها (زين) بصعوبة على وجهه في آخر الفيلم أمام الكاميرا، لالتقاط صورة خاصة بشهادة ميلاد تحمل اسمه وعمره..

أخيراً! إن الأمل فعلياً هو في الحقيقة التي قد يغفل عنها كثيرون، وهي أن (زين) برغم كل ما تعرض له من ظلم ومعاناة، فإنه ظل محتفظاً بشيء غال وأصيل: طيبة قلبه ومنظومته الأخلاقية، بالمعنى الفطري، التي جعلته يحدب على شقيقته (سحر) ويناضل كي لا تزوجها أسرته لصاحب الدكان، وإشفاقه على الصغير يوناس الذي أصبح فعلياً أباً له بعدما سُجنت أمه.

لقد ظل زين متحصّناً بإنسانيته التي لم تُلوَّث في جوهرها، وهذا هو الانتصار الحقيقي للفن، وهذا ما يجعل (كفرناحوم) تحفة سينمائية من نوع استثنائي، تحفة مصنوعة من الوجع والدهشة، تستحق أن تُشاهد وأن تُعاش

أعماله تجمع بين لواعج الأسى ومشاعر الصفاء

فرانس شوبرت

خلّف إرثاً بالغ الثراء





فوزي كريم

شأن كثيرين من هواة الموسيقا الكلاسيكية، أشعر بمحبة قلبية إزاء النمساوي فرانس شوبرت Schubert (١٧٩٧-١٨٢٨). فهو، من بين كل الموسيقيين، لا يُحاوَر، أو يُبجّل، أو يُرهب كما كان تشايكوفسكي يَرهب بيتهوفن. بل يُحتضَن ويُعانَق. لأنه حميمي في كلّ عمل له، (٦٠٠) أغنية، أكثر من دزينة رباعيات وترية، (٢١) سوناتا بيانو، (٧) سيمفونيات وثامنة ناقصة، أوبرا، أعمال كورال، والكثير الكثير من موسيقا الغرفة Chamber music.

ولكنه في حياته القصيرة، لم يحظ في تقديم أعماله الموسيقية، إلا بحفل موسيقي واحد قدمه لجمهور مدينة فيينا، قبل وفاته بثمانية أشهر. في حين صرف الوقت الموسيقي بالعزف العائلي بين شلة أصدقاء شبان على درجة من الثقافة من الطبقة الوسطى، مجهولين بين شاعر وكاتب. ومات على عوز وفقر، وهو في الواحد والثلاثين من العمر. وبقي المشي سنواتٍ بعد رحيله، إلى أن فطن عددٌ من

الموسيقيين الرومانتيكيين (مندلسون،شومان، براهمز، لست) إلى الموهبة الشابة الفذة، التي خطرت بصورة خاطفة في مرحلة الانتقال من مرحلة الكلاسيكية إلى الرومانتيكية.

موهبته الموسيقية أينعت وهو في أول الصبا، فتعهد والده بتعليمه العزف على الفايولين، وتعليم أخيه على البيانو، وسرعان ما فاقهما قدرة. ثم بدأ دراسة التأليف الموسيقي فيما بعد. وكان بالغ التأثر بـ(هايدن)، و(موتسارت)، و(بيتهوفن) بصورة خاصة، الذي توفي قبله بسنتين. وهو مثل بيتهوفن في مرحلة صممه، عاش سنواته الأخيرة بعد إصابته بمرض معدٍ، في عزلة مطلقة مع النفس. وبالرغم من سنوات العمر الموجزة، والمرض العضال، خلف لنا إرثاً بالغ الثراء، بالغ الغنى والتأثير؛ فأغانيه (وتُدعى Lied) التي تجاوزت (٦٠٠)، تداولتها حناجر المغنين من كل أنحاء العالم. ومازلتُ أحتفظ بها كاملة على الأسطوانة السوداء (LP)، بحنجرة الألماني فيشر ديسكاو (طبقة باريتون). وضع ألحان هذه الأغاني لقصائد العديد من الشعراء، وعلى رأسهم الألماني (غوته)، الذي كان يحتفظ بها في خزانته، دون أن يكلف نفسه الاستماع إلى موسيقا هذا المجهول المنتسب إلى الطبقة الفقيرة، في حين كان شديد الاعجاب بموسيقا مندلسون المنتسب إلى الطبقة الأرستقراطية.

وبالرغم من روائعه الثماني في الفن السيمفوني، فإن روح شوبرت كامنة في (الأغنية) وفي فن (موسيقا الغرفة) التي تتسم بالحميمية وقدرتها على الغناء. فما من ثلاثية، رباعية، خماسية وترية، وسوناتا بيانو (٢١ سوناتا)، إلا وتنطوي على ألحان أغانٍ كامنة. فلنصغ إلى هذي الحركة الأولى من ثلاثية البيانو (مصنف ١٠٠)، ولنردد اللحن بأصواتنا:

https://www.youtube.com/watch?v=e52lMaE-3As

من (موسيقا الغرفة) ترك لنا عدداً وافراً من الوتريات وسوناتات البيانو، لكنني سأقتصر في هذه الحلقة على عمل جليل واحد يشاركني في التعلق به الكثيرون، وهو (الخماسية الوترية)، وتُدعى أحياناً بـ(خماسية التشلو)، لأن (شوبرت) استخدم بها آلة (تشلو) إضافية (بدلاً من فيولا إضافية كما هي العادة مع الخماسية الوترية) إلى جانب التكوين الرباعي المعروف: (٢ فايولين، ١ فيولا وتشلو).

وضع شوبرت هذه الخماسية عام (١٨٢٨)، عام وفاته. أرسلها إلى ناشره، لكن الأخير رفض نشرها، وبقيت في الأدراج منسية حتى اكتُشفت وعُزفت للجمهور عام (١٨٥٠).

الانطباعات التي تتركها الخماسية ثرية، لكنها انطباعات شخصية تعتمد على طبيعة المتلقي. طبعاً، هذه الطبيعة ذات علاقة بذائقته، وبدربته مع الموسيقا الكلاسيكية بصورة عامة، وبـ(فن موسيقا الوتريات)، وبموسيقا شوبرت بالذات. فهناك، على سبيل المثال، من يجد في الحركة الثانية (البطيئة) لواعج أسى ومشاعر وحدة. وهناك من يجد فيها لحظات سكينة وصفاء. في حين أجد في العمل بحركاته الأربع ضرباً من التعزية والمواساة.

> فطن كبار الموسيقيين إلى موهبته الواعدة الفذة في مرحلة الانتقال من الكلاسيكية إلى الرومانتيكية


بيتهوفن


تشايكوفسكي


مندلسون


شومان



موسيقا كلاسيكية

على سرير مرضه الذي توفي فيه، طلب الكاتب الألماني توماس مان أن ينفرد مع هذه الخماسية، يصغي لها في ساعته الأخيرة. ولعله كان يطمع بهذه المواساة، ولعله وجدها فاستكان إلى الصمت الأبدي.

الحركة الأولى (المتسارعة) طويلة نسبياً، تبدأ بمفتتح تمهيدي هادئ، ولكن سرعان ما تدخل الحركة في ديناميكية، لا تنتهي إلا بعد أن تدخل لحنها الثاني مع آلة التشلو. إنها نفس لا تستقر على حال حتى الخاتمة:

https://www.youtube.com/watch?v=rb3B6K9mAW8

مع الحركة الثانية (البطيئة) Adagio يبدو أن النفس تستقر على حال، فالفايولين والفيولا، تبدأان لحناً غامضاً، فيما آلتا (التشلو) تشكلان الخلفية اللحنية. إن متابعة الحركة بالثواني تمنحنا قدرة على استيعاب التشكيل اللحني والهارموني، تماماً كما نتابع الشيح والتشكيل اللوني في اللوحة. ما أعمق أسى شوبرت في منتصف الحركة، ثم ما أضيع أحدنا فيما بعد المنتصف حين يدخل في متاهة البحث عن مخرج، حيث لا مخرج. ولذا تنطوي الحركة على نفسها في النهاية وتدخل الصمت:

https://www.youtube.com/watch?v=-FEODPzkKSw

مع الحركة الثالثة ندخل تدفقاً يشبه تدفق أوركسترا في عمل سيمفوني، بالغ الكثافة والاندفاع، عادة ما تعتمد حركة (السكيرتزو) طبيعة راقصة:

https://www.youtube.com/watch?v=QO5ZzrpMy_M

في الحركة الرابعة والأخيرة اندفاعة طبعة لا تخلو من الحركة الراقصة، التي تذكر بالمؤثرات الهنغارية:

https://www.youtube.com/watch?v=u_8XnxOgc3A

الإصغاء إلى كل حركة منفردة يمنحنا وقتاً لمتابعة نسيجها بالثواني، و(اليوتيوب) يساعدنا على ذلك. متابعة الآلات وملاحقتها لبعضها بعضاً، أو تداخلها مع بعضها بعضاً، وكيف تشكل النسيج الصوتي الذي نعهده في الموسيقا الكلاسيكية. ولا بأس في النهاية من استعادة العمل كاملاً. وهو متوافر في (اليوتيوب) في تسجيلات لفرق عالمية عديدة. ولك أن تجرب، وتنتخب. ولا بأس من قراءة تعليقات المستمعين المشوقة:

https://www.youtube.com/watch?v=Dc3iX7x73JY



فرانس شوبرت

لم يحظ بتقديم أعماله رغم كثرتها إلا في حفل موسيقي واحد في «فيينا» قبل وفاته

له (٦٠٠) أغنية و(١٢) رباعية وترية و(٢١) سوناتا بيانو و(٧) سيمفونيات

(الخماسية الوترية) بقيت في الأدراج منسية حتى اكتشفت وعزفت للجمهور

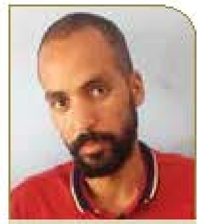

منظر عام لدمشق

تحت دائرة الضوء

قراءات - إصدارات - متابعات

- الثورة الرقمية... ثورة ثقافية
- كتاب (سنابل العمر) لمحمد فرحات
- أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر
- فريد أبو سعدة يطير عالياً
- شعرية الاغتراب في الخطاب الروائي المعاصر
- غاسل صحون يقرأ شوبنهاور

الثورة الرقمية... ثورة ثقافية



افقير عبد الحفيظ

مؤلف هذا الكتاب المعنون بـ (الثورة الرقمية، ثورة ثقافية) هو ريمي ريفيل، ترجمة سعيد بلمبخوت ومراجعة الزواوي بغورة، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، يوليو (٢٠١٨ العدد٤٦٢). جاء الكتاب في سبعة فصول غنية بمعلومات قيمة.

في مدخل الكتاب، تحدث ريفيل عن التطور والتوسع الهائل الذي تعرفه شبكات الاتصال ما ساعد على انتشار المعلومة وسرعة التفاعل معها، حيث تغير الواقع، فواقعنا اليوم غير واقعنا الغابر القديم، هناك مستجدات فرضت نفسها بسبب الثورة الرقمية، اجتماعياً، وثقافياً، واقتصادياً، وسياسياً، وعلمياً.

في الفصل الأول المعنون بـ(الرقمي: التكنولوجيا الجديدة واستعمالاتها) تطرق هنا إلى لفظة الرقمي، حيث أكد أنه لا يمكن اختزاله في تقنية بسيطة، بل ينظر إليه على أنه ابتكار له قيمة كبرى، معتبراً أن العصر الرقمي قد أعلن انطلاق عملية حضارية حقيقية ترتكز على كفاءات جديدة، وقيم جديدة.

الفصل الثاني، تمحور حول (ثقافة المرئي والتوصية: السوق الرقمية)، أشار فيه إلى التغير الذي حصل، فوسائل الإعلام التقليدية زمنها قد تولى، وأصبحنا اليوم أمام سوق رقمية، وقد اعتبر ريفيل أن متصفحي الإنترنت لم يعودوا مجرد مستهلكين أو زبائن، بل هم مساهمون حقيقيون ومروجون للمعلومة، ومن هنا فإنه لم يعد اختيار الناشر أو المنتج هو ما يحدد رواج الأعمال في الساحة الثقافية الرقمية، بل التوصيات التي يبثها المتصفحون: بمعجب أو غير معجب.



أما الفصل الثالث، فقد تمحور حول «ثقافة تعبيرية وعلائقية: حضور ترابطي» لا جدال هنا حسب ريفيل أن التعبير الكبير الذي أحدثته التكنولوجيات الحديثة في شكل الطرق، التي يتم بها التحدث عن الذات عبر الإنترنت، قد سمح بظهور ما يطلق عليه: الذاتية عبر الشبكة. مسألة مهمة توقف عندها ريفيل، وهي: أن أساسات تقدير الذات تحتاج إلى شيء من الخصوصية، لكن التكنولوجيات الرقمية الحديثة تشجع على كشف الذات، والأسباب معروفة هي الرغبة في الخروج من العزلة الاجتماعية، والقدرة على الحديث باستمرار مع الآخرين، والاندماج في مجموعة ما.

وفي ما يخص الفصل الرابع، جاء الحديث فيه عن (الثقافة التعاونية والتطورية: الوفرة الإبداعية) وتعد ويكيبيديا رمزاً للإنتاج التشاركي للمحتويات، لكن، اليوم هناك فيض من نوع آخر، فنجد اليوم هواة في الإنتاج الثقافي، ومع التكنولوجيات بتعبير ريفيل نكتشف عالماً أقل تعقيداً، يصاغ وفق أشكال جديدة من حيث اكتساب المعرفة، مشكّلاً من التبادلات عبر الشبكة داخل المجموعة الافتراضية، وإجراءات تهجين وصيد جائر بطرق متنوعة تخلخل العملية التقليدية في اكتساب المعلومة.

الفصل الخامس المعنون بـ«ثقافة متكيفة ومتعددة الأصوات: كتابات على الشاشة» أكد ريفيل، هنا أن القراءة أصبحت سرية، نظراً لإيقاع الحياة العصرية، لذلك يرى أنه ينبغي التمييز بين مختلف أشكال القراءة: القراءة من أجل التأمل، والقراءة من أجل التكوين، والقراءة من أجل الاطلاع على الأخبار والمعلومات، والقراءة من أجل التسلية. ومع الإنترنت، لم تعد القراءة بالضرورة مرادفة للقراءة الكاملة للنص أو الوثيقة، لأن سياق التوثيق تغير، والمعايير على الشاشة تضاعفت: فالشاشات الرقمية، والهواتف الذكية أدت إلى تغييرات جوهرية من حيث الرموز والتصميم وتوضيح المعلومات.



الزواوي بغورة

أمام هذا التحول، تطرح قضية جوهرية كبرى، وهي الحفاظ على الكتاب الورقي، وعلى دور الناشرين، والدفاع عن المكتبات التقليدية، وفي الآن نفسه حسب ريفيل – رغم المخاوف- لا يمكن إنكار الفرص التي تتيحها التكنولوجيا الرقمية للناشرين. ومن وجهة نظرنا نؤكد أن الكتاب الورقي تراجع بشكل رهيب، أمام الكتاب الرقمي.

وفي الفصل السادس الذي حمل عنوان (ثقافة المعلومة في الوقت الراهن: انعطاف في الاستخدامات)، يرى ريفيل أنه في السابق ومن أجل الحصول على الأخبار، كان الصحافيون يستخدمون البرقيات ووسائل تقليدية ودفاتر للعناوين، أما اليوم فقد أصبحوا يواجهون زخماً من الأخبار.

وفي الفصل السابع والأخير، تطرق فيه لـ(ثقافة تشاركية- جديدة ومواطنة: نحو ديمقراطية إلكترونية) افتتح هذا الفصل بسؤال مهم وهو: هل تعتبر التكنولوجيات الرقمية فرصة أم خطراً على الديمقراطية؟ معتبراً أنه هكذا يمكن لنا تلخيص الرهان الأساسي في انتشار واستعمال الوسائل الحديثة للتواصل: تلك الوسائل التي تغير حقاً العلاقات المألوفة بين المواطنين وممثليهم، والتي تجدد طرق التعبير عن الخطاب السياسي.

وقد خلص ريفيل أخيراً إلى أن التكنولوجيات الرقمية، خصوصاً في الميدان الثقافي، ليست سوى انعكاس للاستعمال الذي يقوم به المرء، ولا يمكن أن تحلل بمعزل عن الفاعلين الذين يمتلكونها، ومن المؤكد أنها لم تضع حداً لعدم المساواة فيما يتعلق بالاستعمال، ولم تخفف سوء التفاهم بين البشر، ولم تقلص النزاعات أبداً، لكنها وسعت بشكل ملموس إطارنا الزمكاني، ووفرت لنا ولوجاً غير محدود إلى المعارف، ورفعت من قدرتنا على التبادل والمشاركة: فهي إذاً تحاول تغيير تصورنا للعالم، بعيداً عن كل القيود.

كتاب (سنابل العمر) لمحمد فرحات

ذاكرة جماعية عن الإنسان حراً وأسيراً



بسام سامي ضو

في كتابه (سنابل العمر، بين القرية والمعتقل)، الصادر عن دار بلال، لا يدّعي محمد محمود فرحات أنه كاتب سيرة ذاتية، على الرغم من أن متن الكتاب قائمٌ على محطات يستذكرها ويعيد روايتها بأسلوبه الخاص، السلس والمرح والصادق والمباشر: كما لا يدّعي أنه يكتب تاريخاً، على الرغم من أن الكتاب يؤرّخ لمرحلةٍ فاعلة في لبنان، بل فعلت به ولاتزال، هي الاجتياح الإسرائيلي وما سبقه ورافقه وتلاه من تداعيات وانهيارات على المستويات الشخصية والمؤسسية والمجتمعية والوطنية.

ومع ذلك، يغرينا الكاتب بثمارٍ متنوعة، يقطفها من على شجرةٍ انزرعت في ذهنه طفلاً فمراهقاً، ثم تبرعمت في روحه الشابة المتوثبة إلى سبر أغوار الحياة، وهو ابن قرية (جرجوع) اللبنانية متلهف إلى اكتشاف ما وراء محيطها، وما هو أعلى من شجرها وأبعد من مجرى مياه نهرها، وأعمق من مجرد (صبحيّات ومسويّات) مع الشخصيات إياها، على الرغم من غنىً اكتنزته هذه الشخصيات بلا قصدٍ منها، بل بلا علم منها بأنها تمتلك تلك الميزات، التي تستحق أن يحفظها محمد فرحات بعينيه القادرتين على اختراق الشخص ومكنوناته، وتجاوز المكان وحدوده، وقراءة التعابير ومخزوناتها، وإعادة رسمها بريشة مفرداته، مغدقاً عليها ألوانه، لتظهير أجمل وأعمق ما فيها.

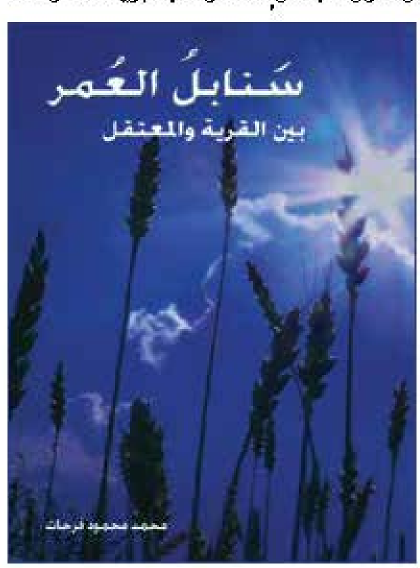
وواصل محمد ريّ شجرة الذكريات بقطراتٍ يلملمها حيث ومتى أتيح له، وحتى في أحلك الظروف، فإذا به يحيل الموت شاهداً على الحياة، لا قابضاً عليها، ويحوّله من محطة بشعة في العمر، خطفت منه أحبّة، إلى حبكةٍ تسهم في نسج رواياته والربط بين محطاتها الكثيرة والمتشعبة.

ينقل فرحات قصصه كما حدثت بصدق، لكنه يرويها بحرفيةٍ محبوكة بعفوية سلسة، ممزوجةٍ بجرعةٍ من خبرته في الحياة، أو صدمتها منها ومن أشخاص فيها، أصدقاء أو أقارب.

فالصدق في السرد، والسلاسة في الحبكة، يستجيبان لعينٍ فاتقة، أشبه برادارٍ يلتقط أبسط المواقف والحركات والتعابير، حتى في عتمة الكتمان، ومحاولة المعنيين تورية مواقفهم وما يرمون إليه. لكن يتسلل إلى عمق الذات، مفجراً قدرته على سبر أغوارها، وكشف أبعاد مستترة فيها، تؤشر إلى تعقيدات نشأنا عليها في العالم العربي تحديداً، فيفرح بفضحها، ليس تشفياً بصاحبها، بل ليجعلها مرآةً نرى حقائق أنفسنا عبرها، لعلنا نتّعظ.

ولا يكتفي بما يبوح به البشر أو يروونه، بل تراه يستنطق صمت الجماد، ويسائل حجارة الأزقة عن بقايا قصص تناثرت فيها، ويفسّر وشوشات حفيف الشجر، ويكتب مطوّلةً في شكل (جزمة) والده الفلاح، ورائحة العرق المنبعثة منها، حتى لتكاد تشمّها، كما تكاد تلمس تفاصيل تلك السويسرية الشقراء التي زارت خيمته في المعتقل. كما يضعك محمد في جسد طفلٍ اعتاد مساعدة أبيه في تفتيت روث البقر بيديه، طمعاً بربع ليرة، لينقلك من ثمّ إلى خيال هذا الطفل حالماً بعودة قريبه المهاجر، لعلّه ينقذه من واقعه هذا، فإذا بهذا العائد يزيد الأسرة عوزاً فوق فقر.

أن تمسك بكتاب (سنابل العمر)، يعني أنك تفتح الستارة على مسرح لا متناهٍ، بشخوصه وأبعاده، بالدراما فيه والتراجيديا والكوميديا، بالواقعية والعبثية والسريالية، بالحنين والأمل والأنين والوجد، ولكن دائماً بأسلوب فرحات السهل الممتنع والممتع، فلا تعود قادراً على الانسحاب من الأحداث المنسردة أمامك، لا بل تنخرط فيها طوعاً وحكماً، لأنه يروي حكاياتك أنت، أو حكاياتٍ لا شك في




محمد فرحات

أنك عايشتها، أو عرفت أناساً عايشوها، وبذلك تنهي قراءة هذه المدونة الذاتية– الجماعية بكليتها في جلسةٍ واحدة. وحين تفرغ منها، تسأل: لماذا اكتفى الكاتب بهذا القدر اليسير من تفاصيل الحياة، وترغب في المزيد منها؟ وأكاد أجزم أنه يعدّ لمولودٍ جديد، لأن في جعبته مئات القصص التي لم يروها بعد، وهي جديرةٌ بأن تُروى.

إن قدرة فرحات على جعلك تضحك من أعماق قلبك في لحظة، وتتأثر حتى البكاء في لحظة، إلى جانب قدرته على الانتقال السردي من ضفة قريته وما تغتني به وما خبره فيها من طفولته حتى مراهقته، إلى ضفة معتقل أنصار الذي زُجّ به في مطلع شبابه، من دون أن تشعر بأيّ بترٍ، أو تحس بكيفية هذا الانتقال أو تسأل عن مبرراته: إضافة إلى الشخصيات والمشاهد والشهود والخلاصات التي تتداخل بين مجتمع (جرجوع) و(مجتمع) أنصار... هو ما يميز كتابته ويغري خيالك كقارئ لتلك الصور والمشاهد التي يصورها بقلمه.

وتكمن روعة صدق محمد فرحات تكمن في أنه أجاد توصيف معتقل (أنصار)، كبنيةٍ مجتمعية متكاملة، فيه ما في تلك من شخصيات وتركيبات إنسانية وعقد نفسية، طلب مني مارسيل خليفة أن أخبر الكاتب الصحافي إلياس خوري عنها، ففعلت، ورويت له بعض ما رواه محمد في كتابه.

وأذكر أن إلياس خوري لم يصدّق ما أقول، وقد وجدت في كتاب محمد كل ما كنت أحلم في الكتابة عنه.. وجدت ذاكرتي، وعواطفي، وفخري وانكساري.. استعدت مفاخرتي باستقبال من سبقونا إلى (أنصار) بالتصفيق والتشجيع وكيل الشتائم للجنود الإسرائيليين، لرفع معنوياتنا.. كما استعدت مرارة أن يرانا سائقو التاكسي في حاصبيا مجرد (زبائن لقطة)، تماماً كما رأى سائقو التاكسي في النبطية محمد ورفاقه المحررين.

محمد فرحات، أحييت ذاكرتنا الجماعية، بحلوها وبهائها وبشعها وجشعها وأفراحها وأوجاعها.

أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر

الكاتب: سيد علي إسماعيل
الناشر: هنداوي - ولدسور (٢٠١٧)


نجلاء مأمون

يشير الكاتب في بداية الكتاب إلى أن التراث هو القيمة الثابتة عند كل الأمم، التي تبني حاضرها ومستقبلها، لذلك ينهل منه المبدعون القيم المبثوثة في نفوس الناس، ليعبّروا من خلالها عن وجودهم ووجود حاضرهم، وليقيموا الصلة ما بين الماضي والحاضر.

كما يرصد الكاتب آثار التراث العربي وتأثيره في كتاب المسرح المصري في العديد من المراحل التاريخية الإسلامية، ومراحل المسرح المصري ذاته، أضف إلى ذلك أن البحوث أكدت تأثر المسرح المصري بمراحل شتى من التاريخ والوقائع العربية الإسلامية، إلى وصول مرحلة التأثر بالتراث الشعبي المصري، كفن الأراجيز وصندوق الدنيا وخيال الظل، والتأكيد أن الرواد أمثال مارون النقاش ويعقوب صنوع، هم من أثروا كثيراً في بناء المسرح المصري المعاصر.



كما يؤكد الكاتب في معرض كتابه أن الحضارة العربية الإسلامية عرفت أشكالاً مسرحية دينية، تلك التي تتسم بأصالتها وعمقها وتنوعها، وتتبدى في المقامات من كتابات الجاحظ وابن خلدون.

وينوه الكاتب إلى أن الكاتب المسرحي عندما يوظف التراث التاريخي في مسرحيته يجب عليه أن يقوم على اختيار الشخصية التاريخية والفترة الزمنية المحددة، مثل مسرحيات: (طارق الأندلس) لمحمود تيمور، و(أميرة الأندلس) لأحمد شوقي، ومسرحية (الناصر) لعزيز أباظة.

ويشير إلى أن مسرحية (مأساة الحلاج) لصلاح عبدالصبور عام (١٩٦٥) قد قسمها عبدالصبور إلى قسمين: الأول الكلمة، والثاني الموت، وتسير أحداثها في بغداد إبان العصر العباسي على نحو يبرز قيم الصوفية، كالحب الإلهي والرضا بالفقر والتأثر بنور الله، وهي تبرز في مجملها العلاقة ما بين رجل الدين ورجل الدولة حينذاك.

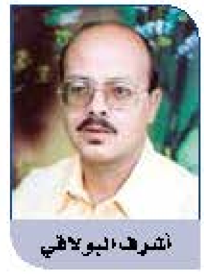
أما عن توظيف العادات العربية، فقد أشار الكاتب إلى أن أحمد شوقي عبّر عنها في (مجنون ليلى) والتي تبرز البنية الثقافية العربية وعادات السمر والاختلاط وإبراز التشبيب، وهو ما يعني أن البوح باسم المحبوبة يطيح بأمنيات الزواج بها، كما أنها تعبر عن العادات العربية كفقد الطريق في الصحراء وخلجة العين اليسرى التي تعبر عن التشاؤم لدى العرب والمصريين أيضاً. وأكد الكاتب أن شوقي تأثر كثيراً هنا بكتاب الأغاني للأصفهاني في كتابة المسرحية.


سيد علي إسماعيل

ويؤكد أيضاً أن التراث الشعبي أثر كثيراً في نجيب سرور في كتاباته المسرحية، حيث إنها عبرت عن ثقافة المجتمع في كل مراحله، فقد كتب سرور ما يعبر عن الوجدان الشعبي المصري ومقاومته للاحتلال الإنجليزي، لا سيما في ثلاثية (ياسين وبهية) التي أبرزت الجوهر العام للموال، وسجلت التاريخ السياسي الاجتماعي للمصريين في تلك الحقبة.

ويشير الكاتب إلى أن يوسف إدريس أراد توظيف فن السامر، من خلال مسرحية (الفرافير) عام (١٩٦٤) من أجل إبراز صورة العلاقة ما بين السيد والمسود، وهي علاقة أبدية تحكم البشر، مع إبراز تهكمه على سلبيات العالم الحديث، الذي ينوي من خلال التقدم العلمي إشعال الحروب، ما أدى إلى تفشي العداء ما بين الشعوب.

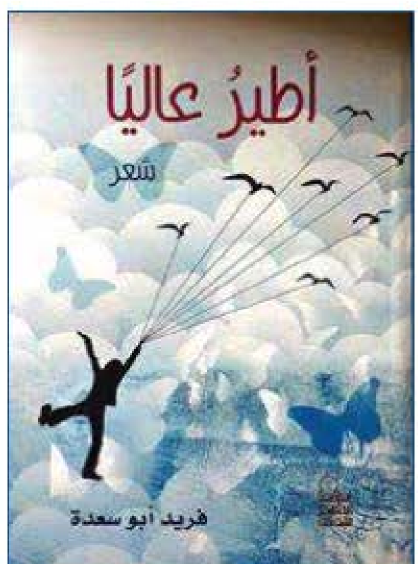
فريد أبو سعدة يطير عالياً



أشرف البولاقي

أنا مؤمنٌ تماماً أنه لا يُشترط في المبدع أن يكون مثقفاً كبيراً، قضيته الأولى هي الإبداع، والإبداعُ عملية أسطورية، ستظل لغزاً كبيراً لا يستطيع أحدٌ أن يجيب عن أسئلته الكبرى كيف يتأتى، ولا من أين يتدفق!

لكن المبدع إذا جمع بين الإبداع وثقافةٍ عالية، يكون حالةً خاصة، يستطيع من خلالها أن يطير عالياً، وأن يكون لإبداعه مذاقٌ خاص، لا يكتشف فقط عن جمالياته، بل يضيف إليها ثقافة ووعياً يمكن تلمّسه والاستدلال عليه.. وهو ما أجده أنا في شعراء مصريين وعربٍ كثيرين، منهم الشاعر الجميل فريد أبو سعدة، في ديوانه (أطير عالياً)، الذي تكشف قراءته أن الشاعر لم يشأ أن يطير عالياً وحده، بل كان ماهراً وذكياً بما يكفي لنطير معه في رحلتيْن جميلتيْن في فضاءات وسماوات قصيدتَي النثر والتفعيلة، وهو طيرانٌ واعٍ مدركٌ لجماليات الكتابة التي اختزنها وعي الشاعر خلال رحلته الطويلة في عالم الشعر، ولما يتمتع به من ثقافة في الإحالات والإشارات التي حفل بها الديوان.



هكذا جاء الديوان الصادر عن المجلس الأعلى للثقافة (٢٠١٧)، بلا إهداءٍ، ولا فهرست، وكأن فكرة الطيران – بدءاً من صورة الغلاف – تتطلب أن نتخلص ليس فقط من أسر الجاذبية إلى الأرض، لكن أيضاً من كل الأشكال التقليدية التي ربطتنا بها، وهي الفكرة الأساس التي راح الشاعرُ في ديوانه يؤكدها على مستويي الشكل والمضمون معاً، إذ جاءت قصائد الديوان موزعةً على قسميْن، القسم الأول بعنوان «يتساقط ريشي في المكان»، وهو الذي تضمن أكثر من سبعين مقطعاً شعرياً قصيراً، حلّق خلالها في فضاء قصيدة النثر، من دون أن تتضمن تلك المقاطع عناوين، مكتفياً فيها الشاعر بعلامة (×) لتكون بادئةَ كلِّ مقطع، وهي مقاطع منفصلة متصلة عن الذات وعلاقاتها بالحب وفلسفة الموجودات.

والقسم الآخر، «صداً يطير»، تضمّن أكثر من خمس عشرةَ قصيدة من شعر التفعيلة، كثير منها قصائد لم تنشر من قبل، ولم تتضمنها دواوينه السابقة، وهي قصائد متفرقات.

في القسم الأول يبدأ الشاعر طيرانه عالياً باستدعاء ومخاطبة طائر، قد يكون هو نفسه قبل بدء رحلة طيرانه، وقد يكون رفيقه في الرحلة، وقد يكون الحلمَ الذي يختزنه في ذاكرته:

«أيها الطائرُ أنتَ أسير ذاكرتي
ربما دَعَتك الغزالةُ غيمةً
ورأتك السماوات حجراً كريماً
أيها الطائرُ المسكين
أنت وهمي وأنا وهمُك
تُرَى كيف ترانا الشجرة؟!»

لتنطلق بعد ذلك المقاطع الشعرية القصيرة، مستحضراً فيها الشاعر نفسه تارةً متحدثاً بضمير المتكلم، ومخاطباً إياها بضمير الغائب، أو متحدثاً عن تجربة المرأة الحبيبة أو البنت العاشقة، وقد احتلت المقاطع الإيروتيكية مساحةً جمالية وفنية أكبر من نظيراتها في هذا القسم:



فريد أبو سعدة

«أنا العاشقُ
وابنتُكِ الصغيرة
ابنتُكِ اللطيفة
التي تشبه دميةً بعينين زرقاوين
التي تزحف على السجادةِ
وتتعلق ببنطالي لتنهض
ابنتُكِ التي هي أختي في الرضاعةِ
أخذتْ هي الكثيرَ
ولم تُبقِ لي من حليبكِ
سوى نصف كأس!»

بينما تضمّن القسم الآخر التفعيلي، أكثر من خمس عشرةَ قصيدة، بعضُ منها قديم، يعود لعقودٍ سابقة، مثل قصيدة «طبيعة صامتة»، التي كَتبها الشاعر سنة (١٩٧١)، وأكثرها قصائد تستحضر النيلَ والقدس والقضايا العربية:

«سئمتُ البلادَ التي عذّبتني
ومتُّ هوىً في النخيلِ البخيل
تُرَى أزرَعُ الوطنَ الحلمَ عمراً
ويقلعني وطني كل حين
أنا راحلٌ في النحيبِ المدمّى
وفي الصمت يرحلُ فيَّ الصهيل!»

وتشكل اللغةُ الشعرية في الديوان ملمحاً من أهم ملامحه، من حيث إنها في القسميْن لغة حداثية معاصرة، قام الشاعر بتوظيفها، ولم يستطع الإيقاع العروضي أن يوقعه في شرك التقليدية، ولا استطاع الإفلات منه أن يورّطه في أسر الغموض والإبهام الذي تتميز به نصوص كثيرة من قصيدة النثر.



اعتدال عثمان

سؤال الخصوصية

الأدب الذي تكتبه المرأة

هل هناك خصوصية للخطاب الأدبي النسوي؟ تدلنا بعض مقولات النقد الأدبي الحديث على أن الخطاب الأدبي إنما يعكس خطاباً ثقافياً يدل على أشكال الوعي الفعلية والممكنة للذوات الراوية، أو المروي عنها، لكن، هل تتناظر أشكال الوعي لدى أفراد المجتمع رجالاً ونساء، أم أن هناك خصوصية للوعي النسوي؟ وما سبب هذه الخصوصية؟ لا شك أن حديثنا عن خصوصية الوعي لدى الأفراد، أو شريحة اجتماعية بعينها، ينشأ نتيجة التباين بين الصورة التي يتمثلها المجتمع، ووعي الذات بذاتها. من هنا نستطيع أن نقول إن خصوصية الوعي النسائي تفرض نفسها لحظة أن تدرك المرأة وجود تباين بين الصورة الاجتماعية القائمة من ناحية، ووعيها بذاتها من ناحية أخرى.

إن تلك الصورة الخارجية تتضمن أبنية فكرية واجتماعية تنسب أحياناً الى المرأة وضعاً مهمشاً، كما تتضمن أحياناً أخرى قدراً ملحوظاً من الأساطير المصنوعة عن المرأة، المتعارضة مع إنسانيتها. أما الوعي بالذات لدى المرأة، فيعني ضمناً تصورات ذهنية للعالم، قد تكون مغايرة للسائد، خصوصاً عندما تتم إعادة إنتاج صورة نمطية للذكر والأنثى، ترعاها سلطة المجتمع. فإذا ما كانت المرأة كاتبة، فإنها تستطيع مواجهة سلطة المجتمع التي تُفرض عليها وضعاً يتعارض مع وعيها المكتسب بسلطة أخرى، هي سلطة التخييل.

إن سلطة التخييل هنا لا تعني مناوأة سلطة الواقع بسلطة أخرى تعتمد على انطلاقها في الاتجاه المعاكس، وإلا نكون قد قلبنا العُملة نفسها على وجهها الآخر، إنها تعني سلطة إعادة تشكيل هذا الواقع نفسه بقوة الطاقة الإبداعية، وهذه الطاقة قاسم مشترك أعظم بين الكاتبات والكتاب على حد سواء، لا يفرق بينهن وبينهم سوى ما يمتلكن أو يمتلكون من موهبة أدبية مقترنة بالوعي. وبهذا المعنى فإن سلطة التخييل هي القدرة على إقامة بناء جمالي متماسك عن طريق اللغة، ويستمد هذا البناء مادته من خلال رصد واقع المجتمع، وتحولاته، والخلفيات السياسية والفكرية والثقافية المكونة له، ومن خلال انطلاق الخيال بغير حدود مرسومة، لكي يغذي طاقة الإبداع.

أما بالنسبة للخلفيات التاريخية والاجتماعية على تنوعها، فيتم تفكيكها وإعادة تركيبها وفقاً لمنطق جمالي، يتفق أو يختلف بدرجات متفاوتة مع ما هو قائم بالفعل، وتصبح الذات في هذه الحالة طرفاً أساسياً في عملية التفكيك وإعادة التركيب. ويتراوح التركيب الجديد في تماسكه وعمقه وجذرية أطروحاته، بقدر اكتساب الذات الكاتبة – بضمير المؤنث في هذه الحالة – لدرجات من الوعي المرتبط بالتاريخ وبواقعها المعيش، وكذلك القدرة على استشراف المستقبل، إضافة إلى ما يتيحه لها السفر إلى ممالك الخيال من رؤى مختلفة، كثيراً ما تحمل خصوصية مميزة، وذلك بالطبع إلى جانب موهبة التشكيل الإبداعي، وامتلاك أدوات الصنعة الفنية.

لا أعني هنا أن كل كاتبة تمتلك بالضرورة مثل ذلك الوعي! إن الكثير من الكتابات النسائية ليست سوى نسخة من العالم، الذي ينكر على المرأة حقها الإنساني الكامل، ويرجع ذلك إلى تفاوت الإحساس بالاستلاب، فهناك استلاب مُدرَك على مستوى الوعي، واستلاب غير مُدرَك، أو مشعور به. والذات، في الحالة الأخيرة، تعيش توافقاً تاماً مع وضعها المغلوط، فتنكر علاقتها بكيانها كإنسان في المقام الأول، وأنثى بعد ذلك، وتقبل الهُوية المُزَيفَة لذاتها، بل إنها قد تعمل أحياناً على التشبث بها والدفاع عنها. وكما أن استنساخ المرأة الكاتبة لأشكال الهُوية المصنوعة – ومن ثم الزائفة – حقيقة يؤكدها تاريخ الأدب، فهناك أيضاً حقيقة أخرى لا تقل حضوراً، وهي أن الوعي المُدرَك، المعبَّر عنه، لا يقتصر على الكتابات النسائية وحدها، بل إنه يوجد أيضاً في أعمال الكتاب، الذين يرفضون شروط الوجود المحددة سلفاً، والأطر الجاهزة في الأدب والحياة على حد سواء. ومن ناحية أخرى يمثل الأدب الذي تكتبه المرأة – في نماذجه الناضجة المتكاملة فكرياً وجمالياً – استنطاقاً لجانب من المسكوت عنه في الثقافة العربية، وهو الموقف الإيجابي للمرأة، ومن المرأة.

إن المُعبر عنه في تراثنا الأدبي يُغفِل في كثير من الأحيان النظرة الإيجابية للمرأة، ويقدمها إما بصورة شبحية هامشية، وإما

في صورة أنماط متكررة، فتنسب إليها من جانب صفات التسامي والخير المطلق، وتقدم بوصفها نموذج العطاء وإنكار الذات – أو في الحقيقة إلغاء الذات – أو تنسب إليها من جانب آخر صفات نمطية أخرى كالابتذال والتهافت على المتع الحسية، والاتصاف بالمكر والخداع والغموض. لكن تراثنا الأدبي يشتمل أيضاً على استثناءات إيجابية مثل ربة الحكايات شهرزاد، والفتاة العالمة الحكيمة الفنانة في (حكاية الجارية تودد) في (ألف ليلة وليلة)، وأيضاً (الأميرة ذات الهمة) في الملحمة الشعبية، كما يظهر ذلك أيضاً في عدد من الكتابات النسائية المبكرة في تاريخنا الأدبي المعاصر، إضافة إلى كتابات أدبية نسائية تحتل مواقع طليعية في المشهد الأدبي الراهن، وإن كان الاستثناء لا ينفي القاعدة.

إن الخطاب المسكوت عنه الذي تقدمه النساء المبدعات، لا يقل أهمية عن الخطاب المُعَبر عنه ويرجع ذلك إلى أن المسكوت عنه يمثل فجوات مظلمة في التاريخ الأدبي، يتم إغفالها عمداً من أجل التوصل إلى مجموعة من القيم والمقاييس، تُثَبت بوصفها حقيقة نهائية، وتوظف لتدعيم وضع قائم، ونظام رمزي بعينه، بصرف النظر عن التناقض داخل هذا الوضع أو ذاك النظام ذاته، واختلاف السياق.

وفي مقابل هذه النظرة، نجد أن إعادة قراءة التاريخ تدلنا على عوامل اقتصادية ومتغيرات سياسية واجتماعية متشابكة، تتشكل عن طريقها الأبنية المعرفية السائدة في حقبة ما، الممثلة لثقافة تلك الحقبة، وكذلك فإن الثقافة تتشكل عبر عملية تفاعل حية بين الذات والآخر، أو بين الخصائص الثقافية المتوارثة، والمؤثرات الثقافية العالمية التي نتعرض لها، شئنا أم أبينا، خصوصاً ونحن نعيش الآن عصر المعلومات، والسماوات المفتوحة، والتفاعل مع وسائل الاتصال الاجتماعي التي باتت متاحة للجميع – نساء ورجالاً – من مختلف الأجيال. والنتيجة الطبيعية لهذه الحالة التي نعيشها بالفعل، أنه لا يمكن أن يتوقف تشكيل الأبنية المعرفية، التي تحتاج إلى مراجعة مستمرة، وفقاً لمتغيرات المراحل الزمنية المتعاقبة.

إذا أخذنا هذه الاعتبارات في الحسبان، فإننا نستطيع إعادة قراءة التاريخ، ليس بوصفه سلسلة من الحلقات المتكررة المتطابقة، ولكن بوصفه تاريخاً قابلاً للتحليل، لن نتمكن من فهم أبعاده بصورة صحيحة إلا بإضاءة الفجوات المظلمة، المُغْفَلَة بين حلقاته، وباستنطاق المسكوت عنه في ذلك التاريخ ذاته. لقد أصبحت هذه الخطوة ضرورة تفرضها متطلبات العصر الذي نعيشه، ونحن في نهاية العقد الثاني للقرن الواحد والعشرين، والعالم كله يعيد قراءة تاريخه ليحدد مسارات المستقبل، في ظل التقدم العلمي والتكنولوجي المذهل، الذي قلب كثيراً من الموازين.

وإذا كان الأدب الذي تكتبه المرأة يسهم في إضاءة جانب من هذه الفجوات في تاريخنا، وإذا كانت الكاتبات يعملن على الإسهام في تشكيل المعرفة، فإنهن يدركن، برغم الفروض النظرية التي تعد الثقافة والأدب أبنية فكرية وفنية، مرتبطة بالسياق التاريخي والاجتماعي، أن العمل على تغيير هذه الأبنية لا يقتضي وعياً بأبعاد السياق التاريخي والاجتماعي فحسب، وإنما يتضمن كذلك نوعاً من الصراع ضد أنفسهن، كما يتطلب أيضاً صراع الرجال ضد أنفسهم، ويرجع ذلك إلى أن الصور الذهنية المرتبطة بمفهوم الشخصية النمطية النسائية، إلى جانب المفاهيم التقليدية للأنوثة لم تتطور في الواقع المعيش، وفي ممارسات الحياة اليومية، وكذلك لم تتطور في تجلياتها الأدبية بالقدر نفسه، الذي تحقق في مجال اكتساب النساء حق التعليم مثلاً، أو حق العمل، أو المشاركة في الحياة السياسية، وتتويجها بتقلد عدد من النساء مناصب وزارية مهمة، أو في المشاركة الفعالة في إنتاج الثقافة والأدب.

من هنا يظهر إصرار الكاتبات على اجتياز الفجوة بين الجانب الفكري النظري والتصورات الذهنية، والممارسة الفعلية اليومية من جانب، وما يطمحن إلى تحقيقه من جانب آخر، عن طريق استنطاق المسكوت عنه في وعيهن ولا وعيهن في ما يكتبن من نصوص إبداعية؛ بل هناك من يقول إن قيمة الإبداع الأدبي عموماً، تتحدد بعثور اللا وعي على مفرداته المميزة التي تمثل خصوصيته، وهي الخصوصية التي تدعمها سلطة التخييل، وتتجلى في نماذج إبداعية بارعة لدى عدد من الكاتبات، وتعد إسهاماً حقيقياً وخصباً، بل وأحياناً طليعياً ورائداً في تجليات الأدب العربي الحديث بصورة عامة.

خصوصية الوعي النسائي تفرض نفسها لحظة أن تدرك المرأة وجود تباين بين الواقع الاجتماعي ووعيها بذاتها

المرأة الكاتبة ربما تستطيع مواجهة سلطة المجتمع التي تفرض عليها وضعاً يتعارض مع وعيها المكتسب

تراثنا الأدبي يشتمل على استثناءات إيجابية حول المرأة مثل (شهرزاد) في (ألف ليلة وليلة) و(الأميرة ذات الهمة)

شعرية الاغتراب في الخطاب الروائي المعاصر

رصد شائق لأنماط الاغتراب ودلالاته في الرواية العربية



ناديا عمر

يؤكد د. علاء عبدالمنعم في كتابه (شعرية الاغتراب) الصادر عن دائرة الثقافة، الشارقة ٢٠١٦، أن للاغتراب موقعه الخاص في تشكيلات الإبداع العربي، وأسباب ذلك تعود إلى احتفاظ (الاغتراب) بموقعه كموضوع مهمّ في مختلف الأجناس الإبداعية، بما يموضعه كبؤرة مركزية وجمالية للنصوص الإبداعية، وبذلك فإن للاغتراب (طاقات محفزة للذات، تبعاً لما يمتاز به من حركية وتوتر، وما يمتلكه من إيقاع غير منتظم، فضلاً عن استخدامه لحيل خاصة لصياغة بلاغته وقدرته على المراوغة الدلالية). ومن ذلك مثلاً غربة العربي القديم في الصحراء، والتي عبرت عنها نصوص وثقت فلسفته، وترجمت مشاعره واغترابه النفسي، ونموذجه الشاعر قيس بن الملوح وأمثاله من المتيمين، فهم يتلذذون باغترابهم عن المحيط، أو حتى عن أنفسهم- التي غدت ملكاً للمحبوبة- بمقطوعات شعرية ألهمت المحبين في كل زمان ومكان.

أما في الجانب السرديّ، فقد تصدر موضوع الاغتراب للتعبير عن أزمة الإنسان المعاصر، مما حفّز بعضهم على اعتبار الاغتراب ظاهرة وجودية (أنطولوجية) تخضع لقوانين الحتمية التاريخية، وتتناغم مع رؤية (هيجل) الذي رأى الإنسان مغترباً بالضرورة.

وفي هذا الصدد أشار المؤلف إلى قضية المواجهة الحضارية بين الشرق والغرب، وطرح كمثال رواية (واحة الغروب) لبهاء طاهر، الفائزة بجائزة الرواية العربية (البوكر عام ٢٠٠٨م) نموذجاً للرواية المستندة إلى نسق اللقاء الحضاري، ورواية (موسم الهجرة إلى الشمال) للأديب السوداني الطيب صالح، كنموذج للنص الروائي المعبّر عن الصدام مع الآخر الغربي، بحيث تهيمن فيها الرؤية التصادمية، بينما رواية (قنديل أم هاشم) ليحيى حقي، فهي عمل يتصف بالتوفيق أو (التواطؤ)، أما رواية (عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم فهي تمثل (نسق التوازي) المنتج عبر رؤية ذات مثقفة. وإلى ذلك رأى أن هذه الأعمال (عكست الموقف الأيديولوجي والجمالي للذوات المبدعة المتوارية خلف سارديها)، الذين باعتبارهم عاشوا في سياقين حضاريين متباينين، مما أنتج تنازعاً داخلياً، جعل حضورها مؤطراً بملابسات فعل الاغتراب بما يتبعه من توتر وقلق وانقسام وأحياناً ضياع.



في هذا الصدد، أشار المؤلف إلى رواية (الرصاصة لاتزال في جيبي) للروائي المصري إحسان عبدالقدوس، باعتبارها إحدى الممارسات الإبداعية الراصدة لقدرة الذات على مواجهة اغترابها بشقيه المادي والمعنوي، الناتج عن حالة ملتبسة من حالات الفقد في أقسى مظاهر حضورها، الوطن بحضوره المباشر أو بأشكاله المرمزة كالحبيبة، ومن ثم غدا الفضاء المكاني المستلب عنصراً مركزياً في فهم طرائق تعامل الذات مع هذا الشكل المكثف من الاغتراب، وآلية تعامل المبدع مع هذه القضية ذات الأبعاد الماضوية والحالية والمستقبلية على حدٍ سواء.

وانتقالاً إلى الشخصية الحجاجية في رواية (نيويورك ٨٠) ليوسف إدريس كواحدة من أهم الروايات العربية، التي تتأسس على مفهوم الحجاج، فالرواية تنهض على مساجلة حوارية بين طرفين يلتقيان في مدينة نيويورك: كاتب مصري، وفتاة أمريكية، وأضاف أن الخطاب الحجاجي، تأسس على توافر وجهتي النظر اللتين تدخلان معاً في إطار علاقة نقدية محضة لترسيخ وجهة النظر المتبناة وإقناع الآخر- ومن ثم المتلقي- بها، وتعرية الوجهة المضادة وإعادة تفسيرها لمصلحة الوجهة المقابلة. وإلى ذلك فإنه استنتج أن الأمر ينتهي بانقضاء إحدى الوجهتين لمصلحة الأخرى، وهو ما يطلق عليه أحياناً (الميتا نص).

أما نموذج الاغتراب النسائي، فرصده المؤلف في رواية (بروكلين هايتس) لميرال الطحاوي وقال إنها تكتسب فرادتها من خلال الانعتاق من أطر المتاح والممكن والثورة على تراكم الأنساق الإبداعية، التي ترسخت في الوجدان الجمعي عبر السنين، فضلاً عن طموحها للتغيير والتطوير، وقدرة هذا العمل اللافتة على رصد إحدى أبرز الحالات الإنسانية، التي ظلت حكراً على الذات الذكورية لسنوات طوال، وذلك على مستويي الحضور المرجعي للمؤلف أو الحضور المتخيل للشخصيات.



د. علاء عبدالمنعم إبراهيم

وقد تناول المؤلف فكرة الاغتراب في رواية (خان الخليلي) لنجيب محفوظ، وقد عبّر عنها من خلال بطل الرواية (أحمد عاكف) الذي مثّل الذات السلبية التي تجد في اغترابها بديلاً للمواجهة، تصنع اغترابها بنفسها من خلال انسحابها من الحياة، عجزاً أو قهراً، وهذا النموذج هو صياغة لعوامل عدة تتداخل بصورة معقدة، لتنتج هذا النمط من الإجماع حول كائن أحادي، فالمشكلة التي وقع فيها أحمد عاكف تتمثل في عدم قدرته على الإبداع، ولهذا ظلّ الكتاب الذي يدّعي تأليفه مجرد حلم مؤجل لم ولن يتحقق. وهكذا يسعى محفوظ للنيل من نموذج (المثقف الزائف) عبر استراتيجية إبداعية تعتمد على الفضح والكشف، من خلال ممارسات واقعية تصدر نتائجها للمتلقي ليحكم بلسانه وعقله، اعتماداً على براهين وأدلة السارد ومنظوره غير الحياديين.

وختاماً مع الفصل الأخير(السرد يقضي على غربة الشعر)، تناول التناص الشعري في رواية (فارس بن حمدان) لعلي الجارم، إذ وضّح المؤلف أن دوافع الرهان النقدي على رواية (فارس بن حمدان) تبدو قوية ومتماسكة (عندما تقدم برهاناً على عدم وجود فصام بين الشعري والسردي بمعنييهما المباشر)، فهي تقدم الحدث التاريخي بلغة سردية رهيفة بالغة الرقة تستدعي بشكل دائم النص الشعري وتدمجه في بنيتها.

كتاب (شعرية الاغتراب في الخطاب الروائي المعاصر) عبارة عن دراسة بحثية ترصد مفهوم (الاغتراب) واختلاف أنماطه ودلالاته بأسلوب شائق لعدد من الروايات العربية، اخترنا بعضها لأهميتها وحضور مؤلفيها في المشهد الثقافي العربي.

(رحيق العالم) حوارات أدبية تكشف عن الجوانب الخفية لمشاهير الإبداع في العالم



سعاد سعيد نوح

خمسة حوارات أدبية يترجمها المترجم المصري أحمد أبو الخير، في كتاب تحت عنوان: (رحيق العالم) حيث صدر مؤخراً عن منشورات الربيع بالقاهرة، يترجم حواراً مع المفكرة النسوية الفرنسية سيمون دي بوفوار، رفيقة سارتر، والتى أثّرت في فلسفته (الوجودية). ومن خلال الحوار تقترب المحاورة والصحافية مادلين جوبيل معها إلى بعض المناطق الحميمية، التي لم تتحدث عنها في مذكراتها، عن عادات الكتابة، عن تأثير الأدب الإنجليزي فيها. ويرى أبو الخير، أن دي بوفوار، غنية عن التعريف، لعِدة عوامل ربما يُرجعها بعضهم لقُربها من سارتر، نسويتها، أو فلسفتها الموجودة داخل مؤلفاتها العديدة.

ترددت سيمون دي بوفوار كثيراً قبل الموافقة على إجراء الحوار سائلة (لماذا يجب أن نتحدث عني؟ ألا تظنين بأنني قلت ما يكفي في الأجزاء الثلاثة من المذكرات؟)، لكنها وتحت ضغط إلحاح مادلين، وافقت فتم الحوار، ونُشر في (باريس ريفيو) عام (١٩٦٥). قالت دي بوفوار إنها تكره بداية اليوم، لأن البدايات تدعوها للتعجل لشغفها بإتمام كل ما تبدؤه، لذلك فهي تعمل دائماً من العاشرة صباحاً وحتى الواحدة ما بعد الظهر، ثم تعاود العمل من الخامسة وحتى التاسعة مساءً، وفي الوقت بينهما تحمل أوراقها وتقصد شقة سارتر، وهناك أيضاً تعمل، وتبدأ دائماً بقراءة ما كتبته في اليوم السابق، ثم تواصل من حيث توقفت.

أما الحوار الثاني في الكتاب؛ فقد كان مع ليديا ديفيس، كاتبة قصص قصيرة، ومترجمة عن الفرنسية، تتحدث عما تحمله من انطباعات واستراتيجيات حول الترجمة، وكيف أن الترجمة لها استراتيجيات عديدة، لها نظريات حداثية مُعاصرة، وأخرى سحيقة. كشف الحوار عن انطباعات مُترجمة لليديا ديفيس التي لا تترجم الحديث فقط، بل متخصصة في الكلاسيكي القديم، تُترجم فلوبير، وتترجم بروست، وكيف ترى ليديا ديفيس العلاقة بين النص والمُترجم.

بينما الحوار الثالث كان مع الكاتب الأمريكي ترومان كابوتي، الذي لم يُقدَّم لقراء العربية كثيراً من قبل، إلا من خلال كتابين، منهما روايته المشهورة بـ(دم بارد). نتعرف من خلال الحوار إلى كابوتي، شخصية خجولة بعض الشيء، لكن طاقة الخجل إذا تم تقشيرها، كما يصفه أحمد أبو الخير، تظهر عقلية نقدية تنظر إلى الأمور بحياد شديد، وفقاً لمنطق ودليل، هو ترومان كابوتي، الذي يحكي عن فترات الطفولة، عن حُبه، وتوقه الشديد للحديث والثرثرة. نقترب منه ونتعرف إلى ما فعله في صغره ليكتب العديد من الروايات التي طرحت أسئلة كبرى تساءل العالم عنها.





أحمد أبو الخير

ويأتي الحوار الرابع مع الكاتب الروسي فلاديمير نابوكوف، الذي لا يعجبه شيء، صاحب الآراء المثيرة للجدل، المحفوف بكمٍّ لا بأس به من النرجسية البادية عليه في كافة اللقاءات الصحافية، له آراء تغرد خارج السرب. هنا نعرف رأيه المُغاير في روائيين مشهورين اجتمع أغلب الناس على الإشادة بهم.

كما نفى نابوكوف شعوره بالاغتراب، فهو ينتمي إلى روسيا البيضاء تاريخياً فقط، ويعرّف الاغتراب بأنه ارتياب وشك مزيف، وعما إذا كان يعتبر نفسه مواطناً أمريكياً يقول نابوكوف ساخراً: (أنا أمريكي مثل شهر أبريل في أريزونا).

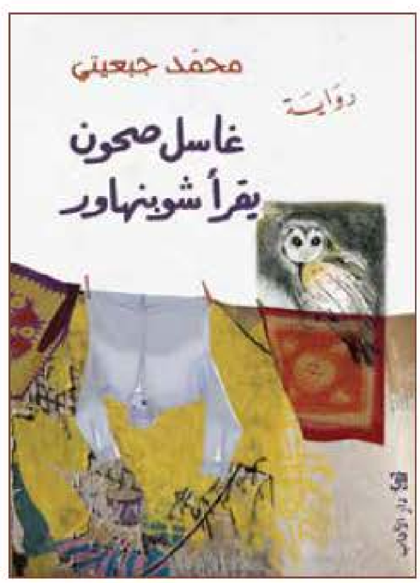
وأخيراً يختتم أبو الخير (رحيق العالم) بحوار مع السينمائي وودي آلن، وهو صاحب أيديولوجية مُعينة تجاه الصداقة، والحب، والموت، تركها في أفلامه، ويتركها هنا في حواره بالحديث عن كيف بدأت الكوميديا؟ عن العقبة الأولى التي كادت تودي به إلى الهلاك، الجامعة، محاولاً إبراز أنّه مهما كانت الصعوبات، ومهما انسد الطريق أمامه وأسدلت ستائر المسرح، سيكتب مهما حدث، حتى لو كتب لنفسه فقط.

غاسل صحون يقرأ
شوبنهاور

سما حسن

بـخـيـال كاتبها اللافت، وثراء مادّتها، وحرارة أسلوبها السردي، وعمق معاناة الراوي وطابعها المأساوي، صدرت حديثاً عن دار الآداب في بيروت، رواية جديدة للروائي الفلسطيني الشاب محمد جبعيتي. وحيث تقع الرواية في نحو (٢٥٠) صفحة، فهي تعتمد على مفارقة في الرؤية، وبالرغم من أنه نص من فلسطين، فإنه يخالف كل توقعات القارئ، في ما يتعلق بخطاب يتمحور حول القضايا الكبرى وأكبرها قضية فلسطين.

تدور أحداث الرواية من خلال شخصية الشاب (نوح) الذي يتسكع في شوارع مدينة رام الله تحت سمائها المظلمة (غيرَ مكترثٍ للبرد والعتمة، حاسداً الكلابَ المتحرّرة واللامنتمية). وفي النهار، يعمل في جلي الصحون، ويلتقي أصدقاءَ الجامعة، ويكتب و(يعشق الفتياتِ الثوريّات)، ويتغير نظام نوح الداخلي ليجد نفسه في دوامةٍ من المآسي الطريفة، فيغدو قادراً على محادثة الطيور وتنفيذ خطط أناسٍ من عالمٍ آخر. ولكن قبل الولوج في عالم الشاب (نوح)، يحذرنا المؤلف بهذه المقدمة قائلاً: (لا تتعاطف مع الشخصية الرئيسة أو الكاتب، لأن التعاطف من وجهة نظرهما هو أسوأ شعور إنساني، إنه تصريح غير معلن، عن شعورك بالتفوّق، وإذا وجد أي شبه بين أشخاص الرواية، وبين أناس حقيقيين، فذلك ليس من محض المصادفة، وإذا لم تقرأ بدافع قوي ومقنع، وإذا كنت تعتقد نفسك نبيّ هذا العصر أو أحد قدّيسيه، فلا تقرأ، لأنها رواية عن الأنذال والآثمين، والرواية سهلة، لكنها موجعة، لأننا أصبحنا لحمها ودمها). ويستمر في تحذيره للقارئ بقوله: (وأنت عابس، اضحك أيها القارئ، يا أخي في المعاناة). ومن خلال هذه النصائح، يتضح لنا سر تسمية البطل (نوح) دلالة على أبوّة الخلق، ومنتصف نسل البشريّة الدينيّ، كما أن البطل قد هدمت سفينة أحلامه فوق رأسه.. بما يكفي من الفجيعة، يبدأ (نوح) أحداث الرواية بواقعية، ثم في منتصفها نلحظ انتقال الكاتب بنا إلى عالم الفانتازيا، ففي نصف الرواية الأول ينقل لنا عالم مدينة (رام الله)، وهي العاصمة الثقافية لفلسطين، وحيث يفد إليها أبناء القرى والمدن المجاورة، بحثاً عن أحلامهم الضائعة، فيصدمون بحياة جديدة مليئة بالتناقضات، ومليئة بالألم بسبب تباين الشخصيات المجتمعة في شقة مؤجرة أو في مؤسسة عمل ما. وإذا كان الكاتب قد ركز على رام الله، فذلك لكون رام الله قد أصبحت رمزاً ليس بالضرورة لشيء، وإسقاط وهج هذا الرمز يعني عموم الحالة، عموم التشرد الفلسطيني.



وقد يتساءل القارئ عن موقع (شوبنهاور) في الرواية التي حمل عنوانها اسمه، فنجد أنه برغم غياب (شوبنهاور) عن الرواية وأحداثها والتي تتفرع وتتشابك، وتجد نفسك في كل صفحة في مكان مختلف، فإن النزعة التشاؤمية واضحة، وهي مبدأ (شوبنهاور) في الحياة، والذي كان يرى أن ما يراه في الحياة ما هو إلا شر مطلق.


محمد جبعيتي

في الجزء الأول من الرواية، يتحدث الشاب نوح عن أسرته وقريته، وعن الواقع المعيش الذي يتكرر في كل مجتمع من أم متدينة ببساطة، بحيث يعني لها التدين تغطية رأسها طول الوقت، وأخته التي تبدأ متحررة ثم تنحو نحو التطرف الديني، وشيوخ المسجد في القرية وما يقومون به من تشويه للإسلام، وكل هذا يخرج به الشاب إلى المدينة حيث يلتقي بفتاة اسمها دينا يعيش معها حالة من الهروب والتوهان، ويقرران مساعدة بعضهما بعضاً بقليل من الدعم وقلة الحيلة، حتى ينتقل الشاب نوح إلى جرعات من الفانتازيا، مثل مخاطبة الغربان وصخرة في حديقة عامة.

والكاتب محمد جبعيتي من مواليد عام (١٩٩٣) وحاصل على شهادة البكالوريوس في اللغة العربية من جامعة بيرزيت، وروايته الجديدة (غاسل صحون يقرأ شوبنهاور) تعد الرواية الثالثة له، حيث أصدر رواية بعنوان (رجل واحد لأكثر من موت) وأخرى بعنوان (المهزلة- وجوه رام الله الغريبة).

تماسك البناء الدرامي وتسلسل الأحداث في قصة (التمساح والزرافة صديقان حقاً)



مصطفى غنايم

تحكي المؤلفة دنيلا كولت في كتابها (التمساح والزرافة صديقان حقاً)، والذي صدرت طبعته الأجنبية باللغة الألمانية، وترجمته إلى العربية عبير مجاهد مديرة مكتبة (معهد غوته الألماني) بالقاهرة، ليصدر عن دار إلياس بالقاهرة عام (٢٠١٣)، عن قصة صداقة فريدة بين تمساح وزرافة، وهو ما اتضح منذ العتبة الأولى للعمل في عنوانه (التمساح والزرافة صديقان حقاً)، والذي اصطبغ بالمباشرة الشديدة، ما أبعده عن الصياغة الفنية التشويقية بدرجة كبيرة، وقد دلت الأحداث منذ بدايتها أيضاً على تلك الصداقة، وذلك التقارب، برغم الاختلاف البيِّن (شدة طول الزرافة، وشدة قصر التمساح). لتتجلى فكرة العمل الأساسية وقيمته الحقيقية؛ حيث التعايش والتفاهم من منطلق النظر بعمق إلى مساحات الالتقاء، وتجاوز أطر التباين والاختلاف، لا سيما إن كانت في المظهر، وقد استطاعت المؤلفة أن تشير إلى هذه الفكرة وتلك القيمة بعدة وسائل، أبرزها (النحت اللغوي)، حين أطلقت على المركبة التي استقلها الصديقان في رحلتهما إلى المدينة اسم (التمسرافة)، وهي مصطلح مركب من كلمتي التمساح والزرافة، ويشير إلى الانسجام بينهما، ومن تلك الوسائل الموضوعية التي تؤكد تلك الفكرة المحورية، ما سردته المؤلفة من أحداث تجسد التعاون لإطفاء النيران المشتعلة في بيت التماسيح حين صنعت الزرافة بأعجوبة من جسمها سلماً ذا درجات ليصعد عليه التمساح وينقذ أصحابه من الاحتراق.. وثمة عنصر فني آخر يشير إلى ذلك، وهو الرسوم التي قامت بها المؤلفة نفسها، وعبرت بها عن (هارمونية) شديدة بين الصديقين، من خلال صور بديعة موحية، تآزرت بدورها مع النص والحكاية؛ فشاهدنا جلوس الصديقين واسترخاءهما معاً على الشجرة، ورأينا ركوبهما في (التمسرافة)، وأبهرنا كذلك مشهد السلم ساعة الإطفاء والمكون من جسم الزرافة والتصاق التمساح به، تلك المشاهد والصور التي أبدتهما ملتحمين معاً التحام الجزء بالكل.



وفي سياق درامي محكم؛ تتوالى الأحداث كسلسلة مترابطة ومتداخلة الحلقات، إذ بدأت باعتزام الصديقين القيام برحلة إلى المدينة، مروراً بما تعرضا له من سخرية واستهزاء، سواء في مدينة الزرافات، أو في مدينة التماسيح، ففي المدينة الأولى نرصد ذلك الموقف: (انظروا.. يا لها من صداقة غريبة، وأشار الأطفال بأصابعهم نحو التمساح، وصاحوا: شبر ونصف.. شبر ونصف، ثم بدأ عدد أكثر من الزرافات يسخر منه). والشيء نفسه يتكرر في المدينة الثانية: (نظر المشاهدون إلى الزرافة قائلين: هذه هي من سقط خيالها على ثلاثة العرض، يا لها من صداقة غريبة!! وبدأ الكثيرون في الضحك بتهكم، حتى إن الأطفال الصغار خافوا من الزرافة وهربوا).. ومما يتصل بتناسق الأحداث تبعاً للموقف السردي، أن المؤلفة جعلت الصديقين يأكلان (الآيس كريم)، ويذهبان إلى متجر الحلويات حينما ذهبا أولاً إلى مدينة الزرافات، وحين هربا من السخرية، وذهبا إلى مدينة التماسيح، جعلتهما يشربان الكاكاو الساخن لكي تهدأ أعصابهما من الصدمة الأولى، ليذهبا بعد ذلك إلى دار عرض سينمائي بحثاً عن الترويح عن النفس المكدودة من جراء سخرية مجتمع الزرافات من التماسيح، واستغرابه من تلك الصداقة والسخرية من هذه الصداقة.. ولكننا نجد السخرية من الزرافة تتكرر في أرض التماسيح، ومن ثم ندرك أن المؤلفة تسقط ذلك على الواقع الإنساني؛ إذ تعكس هذه الأحداث النظرة المجتمعية المذمومة من إقصاء الآخر ونبذه وعدم قبوله، أو التعايش معه.



عبير مجاهد

واتساقاً مع تسلسل الأحداث، وبلوغ ذروتها، وتصاعد وتيرتها، وتماسك حبكتها الدرامية وصولاً لتحقيق مضمون القصة الرئيسي؛ فقد جعلت المؤلفة النيران تشتعل بأحد منازل التماسيح لتتصاعد سحب الدخان الكثيفة من نوافذ الطوابق العليا، فيصرخ أربعة من أطفال التماسيح مستغيثين، فتلوح في الأفق جدوى الصداقة، وضرورة التعاون، وأهمية طرح مواطن الاختلاف، وقصر النظرة الإقصائية الانعزالية، وتتجلى قيمة التفكير العميق وقت الأزمات للولوج إلى الحلول الذكية المبدعة، وذلك حين اتخذت الزرافة وضعاً يشبه السلم، وأسرع التمساح إلى الصعود عليه لإنقاذ أصحابه من الاحتراق بألسنة النيران المتوهجة، حتى تفضي الأحداث إلى نهاية سعيدة تصل من خلالها إلى حل العقدة (لحظة التنوير).

كتابات وأشياء



نواف يونس

من طيات الذاكرة المسرحية

الحديث عن أي نشاط ثقافي من الذاكرة، لا بد أن يتجاوز- بالطبع- مسألة الأرشفة والتذكر والحنين.. نحو كشف وإبراز ملامح تلك المرحلة الثقافية الزاخرة بوهجها وإبداعاتها.. وبين يدي (وأنا أفكر بصوت عالٍ) العدد الأول من مجلة «الرولة» الصادر عن مسرح الشارقة الوطني عام (١٩٨٦)، وهي مجلة كانت تعنى بشؤون وقضايا الحياة المسرحية في الإمارات والوطن العربي والعالم.. وأطالع بشجونٍ المواضيع التي تضمنها العدد الأول لأجد أنه اشتمل على عرض موسّع عن المسرح الأوروبي، قدمته أميرة الفيصل، والاحتفال بميلاد جان جينيه، وتكريمه بعرض مسرحيته (الشرفة) في «كوميديا فرانس» وكان جينيه طوال حياته موضوعاً شاغلاً للنقاد والكتاب من المعجبين به والمدافعين عنه والساخطين عليه، وكتب عبدالإله عبدالقادر في ملف العدد عن الأطفال والمسرح، وقد أوضح في موضوعه أن الطفل يعتبر ضحية العالم الجديد، وذلك باعتماده على إحصائية أصدرتها اليونيسيف في العام (١٩٨٤) تشير إلى عدد الوفيات في العالم والإهمال الذي يتعرضون له.

وضمن العدد يظهر الاهتمام بالطفل فيطالعنا صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي في افتتاح مهرجان ثقافة الطفل، وموضوعات عن مسرح الطفل، إذ نجده يركز على أزمة مسرح الكبار وغياب مسرح الأطفال، إضافة إلى دراسة حول (قضايا قومية في منطقة الخليج العربي) تطالب بأهمية وجود المسرح السياسي القادر على المشاركة في صياغة هوية المسرح العربي، كما نجد دراسة عن «إسخيلوس» شاعر الأسطورة في المسرح الإغريقي، تستعرض «تطور عنصر الشخصية في المسرح» كما ضم العدد بين صفحاته نصاً مسرحياً من تأليف عبدالرحمن حمادي بعنوان «أخبار سمنهور وما لحق بها من شرور»، وأتذكر حينها أن هيئة تحرير المجلة كلفتني بتغطية النشاط المسرحي في سوريا، وفعلاً قمت بتحقيق حول العقبات والإشكاليات التي تواجه الحركة المسرحية السورية، وقد أثارت ضجة وقتها دعت إلى تدخل مدير إدارة المسارح حينذاك أسعد فضة، إضافة إلى حوار مع المخرج المسرحي السوري سهيل شلهوب حول المسرح القومي والمسرح التجاري والحركة النقدية المسرحية في سوريا.

حديث الذكريات مع العدد الأول من مجلة «الرولة» يقودني للقول إن المسرح الإماراتي خطا بشكل جاد نحو تأسيس قاعدة مسرحية متقدمة فنياً وفكرياً، منذ بدايات الثمانينيات من القرن الفائت، واستطاع خلال تلك السنوات، أن يكون لنفسه تلك الخصوصية على مستوى الذائقة الفكرية والأدبية إلى جانب البعد الجمالي، وكنت من المتابعين للجيل المؤسس والمتميز من أبناء الإمارات، الذين أصروا، برغم كل العقبات والصعوبات، على أهمية تفعيل المشهد المسرحي ومشاركته في مشروع التنمية الذي شهده المجتمع الإماراتي. وبنظرة سريعة إلى تلك المرحلة ومقارنتها بالمكانة التي يحتلها المسرح الإماراتي حالياً على المستويين الخليجي والعربي.. نلمس الجهد والتضحية اللذين قدمهما الجيل المؤسس في وصول الحركة المسرحية إلى ما وصلت إليه، من دون أن نغفل دور المؤسسات الثقافية المعنية مثل دائرة الثقافة وإدارة المسرح فيها وجمعية المسرحيين والفرق المسرحية الإماراتية ودعمها وتحفيزها للمبدع المسرحي الإماراتي، لتحقيق هذا الإنجاز الحضاري للمشهد المسرحي الإماراتي.. المتوج بتوصيات صاحب السمو حاكم الشارقة بأهمية إدراج مادة المسرح في المناهج الدراسية كبقية المواد المعرفية والتعليمية.

كوّن المسرح الإماراتي خصوصية هويته على مستوى الذائقة الفكرية والجمالية